

107097

Die

Theorie der Tonsetzkunst

von

Johann C. Hauff.

Erster Band:

Harmonielehre,

nebst einer ausführlichen Erläuterung über die Entstehung und Entwicklung
der alten Tonarten.

CLOSED
SHELF

MT
40
H369t
Vol. 1



Vorbericht.

Schon seit einer Reihe von Jahren wurde ich von befreundeten Künstlern und Kunstliebhabern wiederholt angeregt, meine im Gebiete der Tonkunst gesammelten Erfahrungen systematisch geordnet durch den Druck veröffentlichen zu lassen. Indessen hielten mich aber seither theils anderweitige Berufsgeschäfte und theils auch der Gedanke, dass es bereits schon so viele theoretische Werke über Musik aus der älteren und neueren Zeit gibt, davon ab; weil nämlich dadurch ein abermaliges ausführliches Werk über diese Materie kein so grosses Bedürfniss mehr sein möchte, um neuerdings die Herausgabe eines solchen zu rechtfertigen. Ueber dieses Bedenken siegte jedoch zuletzt das Verlangen, im Interesse der Kunst nach Kräften das Meinige beitragen zu helfen, indem ich durch eine langjährige Praxis in den Stand gesetzt zu sein glaube, einem jungen Talente Alles, was das Studium der Musik Wissenswerthes darbietet, durch eine auf sicheren Grundsätzen beruhende Methode an die Hand geben zu können. Das hier vorliegende Buch bildet sonach den ersten Theil eines nach und nach erscheinenden grösseren Werkes, wovon aber ein jeder Theil auch zugleich ein für sich abgeschlossenes Ganzes ausmacht. Dieser Theil enthält die Harmonielehre, welche als die eigentliche Grundlage der Komposition anzusehen ist, und worunter man die Kenntniss und richtige Anwendung aller in der Musik gebräuchlichen Akkorde versteht.

Diejenigen, welche nach diesem Buche studiren wollen, müssen schon einige Vorkenntnisse besitzen, das heisst: sie müssen jedenfalls die Noten des Violin- und Bassschlüssels kennen, und auch wenigstens schon einen allgemeinen Begriff von den Tonleitern und Tonarten u. s. w. haben. Ausserdem wird aber dieses Werk für alle, welchen es an Gelegenheit fehlt, einen gründlichen Unterricht in der Tonsetzkunst zu erhalten, und die daher genöthigt sind, sich die Kenntniss derselben durch Selbststudium anzueignen, schon deshalb von besonderem Nutzen sein, weil sie darin so zu sagen alle Fälle, welche in Bezug auf harmonische Akkordverbindungen vorkommen können, mit praktischen Beispielen erläutert finden werden.

In Betreff des hier gewählten Lehrganges ist zu bemerken, dass ich damit denselben Weg einschlug, den ich gewöhnlich mit meinen Schülern zu nehmen pflege; und ich suchte daher auch selbst bei den Erläuterungen der Beispiele eine ähnliche Erklärungsweise wie bei meinem Unterrichte festzuhalten, weil mir ein für Jedermann leicht fasslicher Vortrag der geeignetste zu einem derartigen Werke schien. Vielleicht kann mir aber eine etwas zu ausführliche Behandlung solcher Lehrgegenstände vorgeworfen werden, welche nicht durchaus nöthig sind, um komponiren zu können. Da jedoch dieses Buch ein didactisches ist, von dessen Inhalt der Leser kein oberflächliches, sondern ein vollkommenes Verständniss erhalten soll, so musste begreiflicher Weise ein jeder Lehrgegenstand auf seinen Ursprung zurückgeführt, und so viel wie möglich von Grund aus erschöpft

werden. Es war zum Beispiel nicht genug, die Benennung und den Unterschied der Intervalle im Allgemeinen anzugeben, sondern auch zugleich nöthig, ihre mathematischen Verhältnisse zu erklären, weil man ohne die Kenntniss dieser letzteren nicht leicht einen klaren Begriff von den Differenzen gewisser Intervalle bekommen kann, welche wohl äusserlich einander gleich zu sein scheinen, ihrer innern Beschaffenheit nach aber verschieden sind. Ebenso habe ich auch in allen Notenbeispielen die Bezifferung (Generalbassschrift) strenge beibehalten, indem dieselbe einem jeden Musiker zu wissen unentbehrlich ist.

Das meiste Befremden mögen indessen die von mir systematisch behandelten verschiedenen Gattungen von Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkorden besonders bei denjenigen Theoretikern hervorrufen, welche dieselben noch bloss für problematisch halten. Wiewohl nun keineswegs zu läugnen ist, dass diese Akkorde namentlich in ihrer Vollstimmigkeit nur äusserst selten vorkommen, (weil man überhaupt sehr wenig sechs- und siebenstimmig schreibt) so habe ich es dennoch als zur Sache gehörig nicht umgehen wollen, ihren Gebrauch zu lehren, an welchem man aber alsdann wahrnehmen wird, dass der Grund des selteneren Gebrauches solcher vielstimmigen Akkorde weit eher in der Schwierigkeit ihrer Behandlung, als in ihrer scharfdissonirenden Wirkung liegt.

In den drei letzten Kapiteln endlich habe ich den allmäligen Entwicklungsgang der Musik, von der Zeit ihres Entstehens, bis zu ihrer jetzigen Beschaffenheit, obschon in einer gedrängten Uebersicht, aber dennoch in einem logischen Zusammenhange dargestellt, und dazu hauptsächlich die vorzüglichsten Werke der anerkanntesten musikalischen Schriftsteller benützt. Diese drei Kapitel sind daher als ein historischer Anhang dieses Buches zu betrachten, womit ich allen Verehrern der Tonkunst einen Gefallen erwiesen zu haben glaube, indem sie dadurch eine klare Einsicht und rechte Würdigung von dem früheren Standpunkte der Musik bekommen können, ohne sich deshalb verschiedene andere Werke über diesen Gegenstand anschaffen zu müssen.

Sollte nun dieser erste Theil bei dem kunstsinnigen Publikum eine günstige Aufnahme finden, so werden die andern, in welchen es sich um ein gründliches Stúdiu aller Arten der einfachen und mehrfachen Contrapunkte, aller Arten von Canons und Fugen, der Formenlehre und der Instrumentirung handelt, bald nachfolgen.

Frankfurt a. M. im Juni 1863.

Der Verfasser.

Einleitung.

Die Musik in ihrer Bedeutung als Kunst und Wissenschaft.

Die Musik ist eine Kunst, welche durch den Gebrauch der nach gewissen Regeln geordneten Töne unser Empfindungsvermögen auf die mannigfachste Weise in Anspruch nimmt. Dieselbe wird in die theoretische und praktische unterschieden. Die theoretische Musik umfasst Alles, was die Kenntniss ihrer auf sicheren Grundsätzen beruhenden Regeln betrifft, während man unter der praktischen Musik die Ausübung dieser Regeln versteht. Aber weder die theoretische noch die praktische Musik kann für sich allein bestehen; denn eine Theorie ohne praktische Anwendung wäre nur ein unfruchtbares Wissen, und eine Praxis ohne Beobachtung von bestimmten Regeln hätte keine künstlerischen Leistungen zur Folge. Es muss daher bei der Verfertigung einer Komposition die Theorie mit der Praxis stets Hand in Hand gehen, wenn dieselbe allen Anforderungen eines Kunstwerkes entsprechen soll.

Die Musik ist also nicht allein eine Kunst, sondern auch eine Wissenschaft, und zwar eine Wissenschaft, welche selbst bei den nöthigen Vorkenntnissen das Studium von mehreren Jahren erfordert, um es darin auf einen gewissen Grad von Vollkommenheit zu bringen. Demohngeachtet ist man aber häufig noch der Meinung, die Musik in ihrer Eigenschaft als Tonsetzkunst sei nur eine Sache des Gefühls, und zum komponiren gehöre demnach weiter nichts als Talent! Eine solche Beurtheilung und Unterschätzung dieser Kunst, welche im Vergleiche zu manchen andern Künsten, eine weit vielseitigere Ausbildung verlangt, kann indessen nur von einer totalen Unkenntniss der Bedingnisse herrühren, welche sich an das Wort „komponiren“ knüpfen. Dass bei jedem Menschen, welcher sich in irgend einem Fache auszeichnen will, Talent vorhanden sein muss, unterliegt keinem Zweifel; um jedoch ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen, dazu gehört nächst dem Talente auch zugleich die Fertigkeit, seine Gedanken auf eine künstlerische Weise zu entwickeln, und also mit einem Worte — ein Künstler. Um so mehr muss man sich daher wundern, dass mitunter junge Leute, wenn sie bei ihren ersten Versuchen in der Komposition nicht gleich Meisterwerke schaffen können, an ihrem Talente zweifeln, und entmuthigt werden. Dieselben bedenken nicht: dass allen aussergewöhnlichen Kunstleistungen auch ein aussergewöhnlicher Fleiss vorausgehen muss, und dass also, um etwas Bedeutendes in der Komposition leisten zu können, ebensogut ein langes und eifriges Studium erforderlich ist, als wie, um es zur Meisterschaft auf einem Instrumente zu bringen. Oder sind etwa unsere ausgezeichneten Tondichter schon in ihrer frühesten Jugendzeit vollendete Künstler gewesen? Nimmermehr! Denn alle haben sich nur durch ein rastloses Streben nach und nach auf eine hohe Stufe emporgeschwungen.

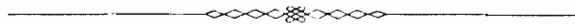
Aber auch selbst dann, wenn man Alles was sich auf die technische Ausbildung dieser Kunst bezieht, gewissenhaft durchgearbeitet hat, darf man deswegen noch nicht glauben, nun aller Mühe überhoben zu sein, und mit Leichtigkeit ein gehaltvolles Tonstück komponiren zu können. Im Gegentheil werden Anfänger in der Komposition vielleicht schon darin einen Widerstand finden, dass sie jetzt, durch ihre bereits gemachten Studien grössere Ansprüche an sich selber machen wie ehemals, und sich also Aufgaben stellen, welchen sie noch nicht völlig gewachsen sind. Indessen soll sich aber ein junger Künstler, wofern er Beruf zum Schaffen in sich fühlt, durch keinerlei Schwierigkeit abschrecken lassen: auch selbst dann nicht, wenn seine Productionen trotz aller Sorgfalt welche er darauf verwendet, anfangs nicht ganz zu seiner Zufriedenheit ausfallen, oder auch, wenn denselben nicht gleich die gehoffte Anerkennung zu Theil wird. Der Gedanke, dass er sein Möglichstes daran gethan, und dabei gelernt hat, muss ihn alsdann stets zu weiteren Versuchen ermuntern, bis es ihm endlich gelingt, allen Anforderungen der Kunst und des guten Geschmacks zu genügen. Dazu gehört aber wie schon gesagt, nicht allein Talent, sondern auch vor Allem ein anhaltender, unermüdlicher Fleiss, weil man nur durch diesen zu einer wirklichen künstlerischen Freiheit gelangen kann, in welcher die Phantasie schafft, und der Verstand ordnet, ohne sich dabei irgend eines Zwanges bewusst zu werden. Denn nichts beeinträchtigt die Wirkung eines Tonstückes so sehr, und ist aller Kunst mehr entgegen, als wenn uns dasselbe in seiner Ausführung etwas Mühsames oder Gezwungenes fühlbar werden lässt: und man kann in Betracht dieses, fast immer mit Bestimmtheit annehmen, dass Das, was uns in einer Komposition steif oder gezwungen erscheint, seinen Grund meistens eher in einer noch nicht völlig überwundenen Beherrschung des Materials, als in einem Mangel an Talente hat, und dass also dem Komponisten noch die erforderliche Gewandtheit fehlt, um seinem Werke eine in jeder Beziehung künstlerische Vollendung zu geben.

Man hört daher sehr oft bei der Beurtheilung von Tonwerken, welche mehr den Verstand als das Gemüth beschäftigen, die Aeusserung: es sei gelehrte oder Verstandesmusik. Darunter kann indessen nur solche Musik verstanden werden, welche bloss aus einer kalten Berechnung von Kunstmitteln, ohne innere Seelenstimmung hervorgegangen ist. Dass aber an dem Mangel der Empfindung in einer derartigen Musik, weder die Gelehrsamkeit noch der Verstand die Schuld trägt, (wie Manche glauben mögten) beweisen hinlänglich viele vorzügliche Kompositionen, in welchen diese beiden löblichen Eigenschaften stets mit geistigem Inhalte verbunden sind. — Wissen kann nie schaden! Dieser Spruch bewährt sich bei allen grossen Meistern. So gibt es nicht leicht eine gelehrtere, und auf eine bestimmte Wirkung hin berechnete Musik, als diejenige von Mozart! Und doch ist dieselbe klar, fliessend und voll Tiefe des Ausdrucks. Woher mag dies nun kommen? — Ohne Zweifel daher: weil Mozart nicht nur ein grosses Genie, sondern auch ein ebenso ausgezeichneter Künstler war, und er sich also bei seinem eminenten Talente auch zugleich aller Kunstmittel mit Vortheil zu bedienen wusste, so dass sich jedes für das wahrhaft Schöne und Gute empfängliche Gemüth an seiner Musik erfreut: der Kenner daran den so aussergewöhnlichen Reichthum an Kunst und Talent bewundert, und der Laie sich ganz dem Zauber ihrer Wirkung hingibt, ohne sich einen Begriff von der Ursache dieser Wirkung machen zu können.

Obschon nun Mozart einer unser populärsten Komponisten ist, und derselbe, wie noch kein Anderer, in allen Musikgattungen musterhaft schrieb, so kann deshalb doch nicht gesagt werden, dass seine Musik für jedes Publicum gleich gut verständlich wäre, indem gerade die bedeutenderen Werke desselben noch gar Vielen nicht so zugänglich sind, als die weniger bedeutenden. Diejenigen welche behaupten: alle Musikwerke ohne Ausnahme, müssten für Jedermann verständlich sein, irren demnach sehr, weil die Musik nur unter der Bedingung als eine allgemeine, und für Jedermann verständliche Kunst angesehen werden kann, insofern dieselbe in viele Gattungen

zerfällt, und jede Gattung — vom Oratorium bis zum Volksliede herab — ihr eigenes Publikum hat, für dessen Fassungsvermögen sie berechnet sein muss, wenn dasselbe einen Genuss davon haben soll; denn so gewiss es ist, dass ein einfaches Lied von jedem Kinde begriffen werden kann, ebenso gewiss ist es auch, dass ein tief durchdachtes Kunstwerk einen hohen Grad von musikalischer Bildung voraussetzt, um es nach Verdienst würdigen zu können. Wer hätte wohl in seinem Leben nicht schon die Erfahrung gemacht, dass dieselben Personen, welche bei einer Militär- oder Tanzmusik in Extase gerathen, sich bei der Anhörung eines gehaltvolleren Tonwerkes, zum Beispiel bei einer Sinfonie oder einer Sonate — recht herzlich langweilen? Hätte also Haydn, Mozart oder Beethoven anstatt ihrer Sinfonien und Sonaten etwa nur Militärmärsche und Tanzmusiken komponiren sollen, weil diese leichter zu verstehen sind? Und was würden die Folgen sein, wenn alle Komponisten welche Talent und Geist besitzen, von ihrem Principe abwichen, und dem Geschmacke der Menge huldigten? Dadurch würden der Oberflächlichkeit Schloss und Riegel geöffnet, und der Verfall der Tonkunst (welche in des Wortes höherer Bedeutung nebst ihrer Annehmlichkeit auch zugleich ein Bildungsmittel für Geist und Herz sein soll) wäre unausbleiblich.

Ein jeder Künstler, welcher auf den Namen eines wahren Tondichters Anspruch zu machen gedenkt, muss deswegen stets darauf bedacht sein, durch gediegene Werke zur Veredelung des Geschmacks beizutragen; weil er nur allein auf diese Weise seinen Beruf gewissenhaft erfüllen, und sich das Prädicat eines würdigen Priesters der Kunst bei der Mit- und Nachwelt erwerben kann.



K A P I T E L I.

Von den Intervallen.

Alles was die Luft in eine erzitternde Bewegung oder Vibration zu bringen vermag, verursacht etwas Hörbares. Die Erzitterung der Luft aber kann sowohl durch das Aneinanderschlagen oder durch das Reiben von zwei harten Körpern, als auch durch die Luft selbst, wenn sie nämlich durch einen engen Raum gestossen wird, geschehen. Ist bei einer solchen Operation die Bewegung der in Erzitterung gebrachten Luftwellen gleichmässig, so entsteht dadurch ein Laut, Schall oder Klang.

Die längere und kürzere Dauer, so wie die Stärke, Schwäche, Höhe und Tiefe eines Klanges hängt einestheils von der mehreren oder minderen Elasticität, und anderentheils von der Quantität der Körper ab, welche denselben erzeugen.

Rührt die Erschütterung der Luft von verschiedenen Ursachen zugleich her, so ist die Bewegung der Luftwellen unregelmässig und es entsteht alsdann ein Geräusch oder Lärm; und wird die Luft auf eine gewaltsame Weise in eine plötzliche Erschütterung gebracht, so entsteht dadurch ein Schlag oder Knall.


Lässt sich nun bei dem Vernehmen eines Schalles oder Klanges durch das Gehör eine gewisse Höhe oder Tiefe bestimmen, so nennt man das einen Ton. Zwei Töne von verschiedener Tiefe und Höhe aber bilden einen Zwischenraum oder ein Intervall.

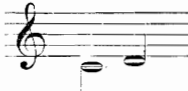
Das Wort Intervall bezeichnet demnach in der Musik die Differenz von einem tieferen zu einem höheren Ton. Der tiefere Ton bildet dabei die Basis oder den Grundton, und der höhere das Intervall.

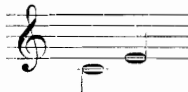
Die Benennung der Intervalle im Allgemeinen wird nach den Zahlen der Tonstufen, welche die höheren Töne im Vergleich zu den tieferen einnehmen, bestimmt. Nimmt man zum Beispiel irgend einen Ton als Basis an, so entsteht durch einen andern Ton auf derselben Stufe eine Prime, oder der Einklang, auf der zweiten Stufe eine Sekunde, auf der dritten Stufe eine Terze, auf der vierten Stufe eine Quarte, auf der fünften Stufe eine Quinte, auf der sechsten Stufe eine Sexte, auf der siebenten Stufe eine Septime, und auf der achten Stufe eine Oktave u. s. w.


Da aber die Tonstufen nicht alle gleich weit von einander entfernt sind, sondern vielmehr ihre gegenseitige Entfernung zum Theil einen ganzen oder halben Ton beträgt, so differiren natürlich auch ausser den Primen und Oktaven alle andern Intervalle, welche durch dieselben gebildet werden, mitunter um einen halben Ton; und man hat daher einem jeden Intervall nach dem Verhältniss seiner Grösse, oder nach dem Grad seiner Wirkung und Eigenschaft, die Wörter: rein, gross, klein, vermindert oder übermässig beigelegt.


Hier folgen nun die Intervalle, welche sich auf dem Tone *c* bis zu dessen Oktave bilden, mit ihren gebräuchlichen Benennungen und angegebenen Grössenverhältnissen.


Die reine Prime  steht auf derselben Tonstufe und bildet daher kein eigentliches Intervall, da sie aber häufig für die reine Oktave gebraucht werden muss, so ist sie in die Zahl der übrigen Intervallen mit aufgenommen worden.


Die grosse Sekunde  steht auf der zweiten Tonstufe und enthält einen ganzen Ton.

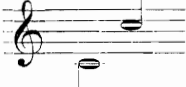
Die grosse Terze  steht auf der dritten Tonstufe und enthält zwei ganze Töne.

Die reine Quarte  steht auf der vierten Tonstufe und enthält zwei ganze Töne und einen halben Ton.

Die reine Quinte  steht auf der fünften Tonstufe und enthält drei ganze Töne und einen halben Ton.


Die grosse Sexte  steht auf der sechsten Tonstufe und enthält vier ganze Töne und einen halben Ton.


Die grosse Septime  steht auf der siebenten Tonstufe und enthält fünf ganze Töne und einen halben Ton.


Die reine Oktave  steht auf der achten Tonstufe und enthält fünf ganze und zwei halbe Töne.

Auf dem Tone *c* bilden sich also wie man sieht, nur Intervalle, welche rein oder gross genannt werden. Nimmt man aber den Ton *e* als Basis an, so bilden sich darauf folgende vier Intervalle, welche man klein nennt, weil sie einen halben Ton weniger enthalten, als die vorhergehenden vier grossen Intervalle. Z. B.

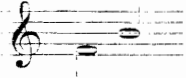
Die kleine Sekunde  enthält einen halben Ton.

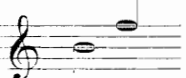
Die kleine Terze  enthält einen ganzen und einen halben Ton.

Die kleine Sexte  enthält drei ganze und zwei halbe Töne.

Die kleine Septime  enthält vier ganze und zwei halbe Töne.

Auf der vierten Stufe bildet sich:

Die übermässige Quarte  welche drei ganze Töne enthält, und also um einen halben Ton grösser ist, wie eine reine Quarte, und auf der siebenten Tonstufe bildet sich:

Die verminderte Quinte  welche zwei ganze und zwei halbe Töne enthält, und also um einen halben Ton kleiner ist, wie eine reine Quarte.

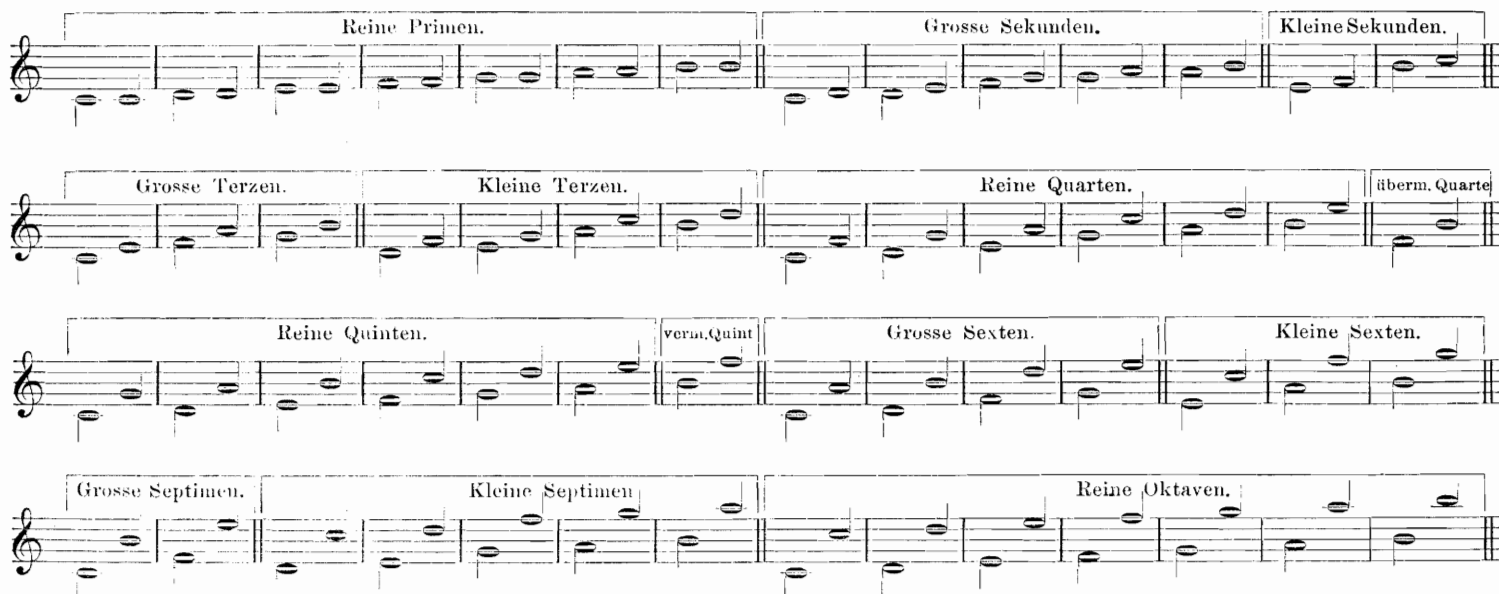
Wenn man nun die Intervalle nach der vorhergehenden Art und Weise auf allen sieben Tonstufen bildet, so ergibt sich folgendes Resultat:

1. Auf jeder der sieben Tonstufen bildet sich eine reine Prime.
2. Auf der ersten, zweiten, vierten, fünften und sechsten Stufe bilden sich grosse Sekunden, und auf der dritten und siebenten Stufe kleine Sekunden.
3. Auf der ersten, vierten und fünften Stufe bilden sich grosse Terzen, und auf der zweiten, dritten, sechsten und siebenten Stufe kleine Terzen.
4. Auf der ersten, zweiten, dritten, fünften, sechsten und siebenten Stufe bilden sich reine Quartan, und auf der vierten Stufe eine übermässige Quarte.
5. Auf der ersten, zweiten, dritten, vierten, fünften und sechsten Stufe bilden sich reine Quinten, und auf der siebenten Stufe eine verminderte Quinte.
6. Auf der ersten, zweiten, vierten und fünften Stufe bilden sich grosse Sexten, und auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe kleine Sexten.

7. Auf der ersten und vierten Stufe bilden sich grosse Septimen, und auf der zweiten, dritten, fünften, sechsten und siebenten Stufe kleine Septimen.

8. Auf jeder der sieben Tonstufen bildet sich eine reine Oktave.

Das Resumé hiervon wäre demnach, dass sich auf den sieben natürlichen Tonstufen sieben reine Primen, fünf grosse und zwei kleine Sekunden, drei grosse und vier kleine Terzen, sechs reine und eine übermässige Quarte, sechs reine und eine verminderte Quinte, vier grosse und drei kleine Sexten, zwei grosse und vier kleine Septimen, und sieben reine Oktaven bilden, welche ich nun der leichteren Uebersicht wegen hierher setzen will.



Hieraus geht hervor, dass die Primen und Oktaven die vollkommensten Intervalle sind, denn sie behalten auf allen sieben Tonstufen ihr reines Verhältniss. Nach den Primen und Oktaven haben die Quinten und Quartan noch die meiste Vollkommenheit, denn unter den sieben Quinten zeigt sich nur eine verminderte, und unter den sieben Quartan nur eine übermässige; bei allen andern Intervallen trifft es sich mehrmals, dass sie um einen halben Ton voneinander abweichen.

Bis hierher sind nur lauter tonleitergemässe oder diatonische Intervalle, das heisst solche, welche nur aus ganzen und grossen halben Tönen bestehen — und daher auch ohne Versetzungszeichen gebildet werden konnten — vorgekommen. Da es nun aber auch chromatische Intervalle, das heisst solche, worin auch kleine halbe Töne in Anwendung gebracht werden müssen, gibt; so wird es nöthig sein, zuvor zu erläutern, was der Unterschied zwischen einem grossen und einem kleinen halben Tone ist.


Der kleine halbe Ton steht immer auf derselben Tonstufe, und ist eine Modification der reinen Prime, indem sich der grosse halbe Ton allemal auf der nächsten Tonstufe befindet. So sind zum Beispiel *c-cis*, *d-dis* und *es-e* kleine halbe Töne, oder chromatische Intervalle; *c-des*, *d-es* und *dis-e* aber grosse halbe Töne oder diatonische Intervalle.

Dabei ist noch zu bemerken, dass ein jeder ganze Ton aus einem grossen und einem kleinen halben Ton, oder was dasselbe ist, aus einem kleinen und einem grossen halben Ton besteht, zum Beispiel *c-des-d*. Hier ist *c-des* ein grosser halber, und *des-d* ein kleiner halber Ton; nimmt man aber hingegen dafür *c-cis-d*, so ist *c-cis* ein kleiner halber, und *cis-d* ein grosser halber Ton.

Wenn nun auch auf dem Tasteninstrumenten in Betreff der grossen und kleinen halben Töne für das Gehör kein fühlbarer Unterschied stattfinden kann, weil für beide dieselben Tasten gebraucht werden müssen, so verhält es sich doch auf verschiedenen andern Instrumenten und besonders in der Wirklichkeit damit anders. Um sich indessen einen figürlichen Begriff von der Differenz eines grossen und kleinen halben Tones zu machen, darf man sich nur einen ganzen Ton in neun gleiche Theile zerlegt denken, und dann dem grossen halben Ton fünf, und dem kleinen halben Ton vier solcher Theile beimessen. In Zahlen ausgedrückt wären das also für den grossen halben Ton $\frac{5}{9}$, und für den kleinen halben Ton $\frac{4}{9}$ von einem ganzen Ton.

Jedes der weiter oben stehenden tonleitergemässen Intervalle lässt sich nach Art seiner Beschaffenheit mittelst der Anwendung von Versetzungszeichen auf verschiedene Weise modificiren. Die reinen Intervalle können nämlich zu verminderten oder übermässigen, die grossen zu kleinen oder übermässigen, und die kleinen zu grossen oder verminderten Intervallen umgestaltet werden.

Es folgen nun hier diejenigen Intervalle, welche nur mit Hülfe der Versetzungszeichen gebildet werden können, zum Beispiel:

Die übermässige Prime		enthält einen kleinen halben Ton.
Die übermässige Sekunde		enthält einen ganzen und einen kleinen halben Ton.
Die verminderte Terze		enthält zwei grosse halbe Töne.
Die verminderte Quarte		enthält einen ganzen Ton und zwei grosse halbe Töne.
Die übermässige Quinte		enthält vier ganze Töne.
Die übermässige Sexte		enthält fünf ganze Töne.
Die verminderte Septime		enthält drei ganze und drei grosse halbe Töne.
Die verminderte Oktave		enthält vier ganze und drei grosse halbe Töne.

Innerhalb einer reinen Oktave bilden sich demnach zweiundzwanzig verschiedene Intervalle, nämlich: eine reine und eine übermässige Prime; eine kleine, grosse und übermässige Sekunde; eine verminderte, kleine und grosse Terze; eine verminderte, reine und übermässige Quarte; und ebenso eine verminderte, reine und übermässige Quinte; ferner eine kleine, grosse und übermässige Sexte; eine verminderte, kleine und grosse Septime; und eine verminderte und reine Oktave. Primen und Oktaven gibt es also nur zwei, von allen andern aber drei verschiedene Gattungen, und hiermit ist nun auch die Zahl der im Bereiche der Harmonie gebräuchlichen Intervalle begrenzt.

Zwar findet man bei manchen Tongelehrten noch eine verminderte Prime, so wie eine übermässige Terze, und verminderte Sexte angegeben; allein, da dieselben nur Scheinintervalle sind, so habe ich sie nicht in die Zahl der wirklichen mit aufgenommen. Denn wollte man auch *cis-c* oder *c-cis* als verminderte Primen gelten lassen, so wäre das doch nur eine Täuschung, weil bei der ersten *c*, und bei der zweiten *cis* der tiefere Ton ist; es sind also dennoch beide übermässige Primen.

Für eine übermässige Terze, so wie für eine verminderte Sexte aber gibt es keine Tonart, worin dieselben als harmonische Intervalle auf eine genügende Weise erklärt werden könnten, man müsste dann eine jede zufällige Durchgangsnote für ein harmonisches Intervall annehmen; denn welcher Tonart sollten zum Beispiel diese beiden Intervalle

 und  angehören?

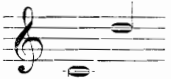
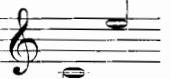
Diejenigen Intervalle, welche über die reine Oktave hinaus gehen, sind nur als blossе Wiederholungen in der höheren Oktave der vorhergegangenen anzusehen. Hierzu gehört zunächst die übermässige Oktave, welche daher nur eine in die Oktave versetzte übermässige Prime ist; um sich davon zu überzeugen, darf man nur deren Grundton um eine Oktave hinauf, oder das Intervall selbst um eine Oktave herunter setzen, denn in beiden Fällen entsteht eine übermässige Prime, zum Beispiel:

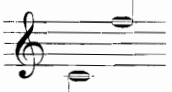
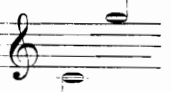
überm. Oktave. überm. Prime. überm. Prime.


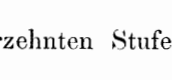


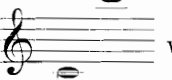
Grundt. Interv. Grundt. Interv. Grundt. Interv.

Wie mit der übermässigen Oktave, ebenso verhält es sich auch mit allen andern Intervallen, welche über dieselben hinausgehen; denn nimmt man wieder den Ton *c* als Basis an, so bilden sich über dessen Oktave die folgenden

Intervalle: Auf der neunten Stufe eine grosse None,  auf der zehnten Stufe eine grosse Decime, 

auf der elften Stufe eine reine Undecime,  auf der zwölften Stufe eine reine Duodecime, 

auf der dreizehnten Stufe eine grosse Terzdecime,  auf der vierzehnten Stufe eine grosse Quartdecime, 

und auf der fünfzehnten Stufe eine reine Quintdecime,  welche demnach alle nur um eine

Oktave erhöhte Sekunden, Terzen, Quarten u. s. w. sind, weshalb man auch dieselben zusammengesetzte Intervalle zu nennen pflegt, indem hingegen diejenigen, welche sich innerhalb einer reinen Oktave bilden, einfache Intervalle genannt werden. Auch behält ein jedes in die Oktave versetzte Intervall seine Eigenschaft in Betreff seiner Grösse bei; denn die grosse Sekunde wird durch ihre Versetzung in die Oktave zur grossen None, die reine Quarte zur reinen Undecime, und in gleicher Weise behalten auch die kleinen, verminderten und übermässigen Intervalle, wenn sie in die Oktave versetzt werden, ganz ihre vorherigen Eigenschaften.

Die Umkehrung der Intervalle.

Die Umkehrung eines Intervalles entsteht, wenn man dessen Grundton entweder um eine Oktave hinauf, oder das Intervall um eine Oktave heruntersetzt; wodurch demnach der Grundton zum Intervall, und das Intervall zum Grundton wird.

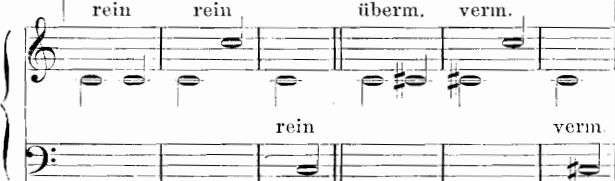
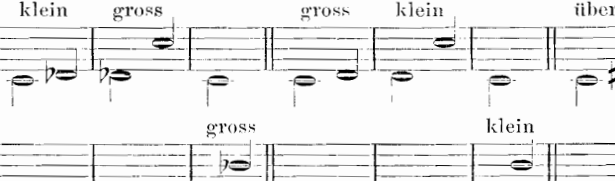

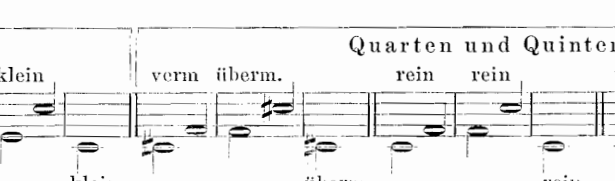
Durch die Umkehrung verändern sich die Intervalle nun in folgender Weise: Der Grundton der Prime wird zur Oktave, und die Oktave wird zum Grundton der Prime. Der Grundton der Sekunde wird zur Septime, und die Septime wird zum Grundton der Sekunde. Der Grundton der Terze wird zur Sexte, und die Sexte wird zum Grundton der Terze. Der Grundton der Quarte wird zur Quinte, und die Quinte wird zum Grundton der Quarte.





Man kann auch sagen: Die Prime wird zur Oktave, die Untersekunde wird zur Oberseptime, die Unterterze wird zur Obersexta u. s. w., was im Grunde einerlei ist.

Um das Resultat der umgekehrten Intervalle auf eine leichte Art schnell zu fassen, bedient man sich am besten der folgenden beiden Zahlenreihen, wovon die eine die Intervalle, und die andere deren Umkehrung angibt, zum Beispiel:

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8
8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1

Dies sind indessen nur die Ergebnisse der Umkehrung im Allgemeinen; im Besonderen aber ist noch zu bemerken, dass durch die Umkehrung die reinen Intervalle wieder zu reinen, die grossen zu kleinen und die kleinen zu grossen, die verminderten zu übermässigen, und die übermässigen zu verminderten werden. Zum Beispiel:

Primern und Oktaven.				Sekunden und Septimen.			
rein	rein	überm.	verm.	klein	gross	gross	klein
							
rein verm.				gross klein verm.			
							

Terzen und Sexten.				Quarten und Quinten.			
verm.	überm.	klein	gross	gross	klein	verm.	überm.
							
überm. gross klein				verm. überm. rein rein			
							

Quinten und Quarten.

verm. überm. rein rein überm. verm. klein gross gross klein überm. verm.

überm. rein verm. gross klein verm.

Sexten und Terzen.

verm. überm. klein gross gross klein verm. überm. rein rein

überm. gross klein überm. rein

Septimen und Sekunden.

Oktaven und Primen.

In diesen sämtlichen Beispielen wurde wie man gesehen haben wird, der Grundton des umzukehrenden Intervalls zuerst um eine Oktave hinauf, und alsdann das Intervall selbst um eine Oktave heruntergesetzt.

Die consonirenden und dissonirenden Eigenschaften der Intervalle.

Hinsichtlich ihrer Wirkung, welche die Intervalle auf das Gehör äussern, unterscheidet man dieselben in consonirende (wohlklingende) und dissonirende (übelklingende). Die consonirenden Intervalle werden auch noch ausserdem in vollkommen consonirende (vollkommene Consonanzen) und in unvollkommen consonirende (unvollkommene Consonanzen) unterschieden. Zu den vollkommenen Consonanzen gehören: die reine Prime, reine Oktave, reine Quinte und reine Quarte. Man hat diesen vier Intervallen deshalb die Benennung „rein“ beigelegt, weil sie nicht die geringste Veränderung ertragen, ohne dissonirend zu werden; ein jedes dieser Intervalle verliert nämlich sogleich seine consonirende Eigenschaft, sobald man dasselbe nur um einen kleinen halben Ton näher zusammenrückt oder erweitert; daher es auch von einem jeden derselben nur eine consonirende Gattung gibt. Ferner werden dieselben auch bei ihrer Umkehrung wieder zu reinen Intervallen. Die vier unvollkommenen Consonanzen sind: die grosse Terze und kleine Sexte, und die kleine Terze und grosse Sexte; sowohl von den Terzen, als wie von den Sexten gibt es demnach zwei consonirende Gattungen, welches beweist, dass dieselben unvollkommener sind, als die vorhergehenden vollkommenen Intervalle. Alle Sekunden und Septimen gehören zu den Dissonanzen, und auch ebenso alle diejenigen Intervalle, welche vermindert oder übermässig genannt werden.

Die Intervalle hinsichtlich ihrer verschiedenen Differenzen und mathematischen Verhältnissen.

Diejenigen, welche glauben, dass die in der Musik gebräuchlichen Intervalle und Akkorde nur durch das Gehör bestimmt worden wären, irren sehr; denn das feinste Gehör würde nicht hingereicht haben, die darin vorkommenden subtilen Differenzen zu unterscheiden, und man musste daher bei zweifelhaften Fällen seine Zuflucht zu andern Mitteln nehmen.

Es ist eine Thatsache, dass sich Pythagoras, ein griechischer Philosoph, schon ohngefähr 550 Jahre vor Christi Geburt eifrig damit beschäftigte, die Tonverhältnisse nach gewissen mathematischen Regeln zu bestimmen; und späteren Zeiten war es nachher vorbehalten, dieses System weiter zu verfolgen und zu grösserer Vollkommenheit zu entwickeln.

Jedes Intervall hat nämlich sein ihm zuerkanntes mathematisches Verhältniss und lässt sich daher auch in Zahlen ausdrücken.

Die Berechnung der Tonverhältnisse kann indessen auf verschiedene Weise geschehen; erstens durch die Theilung der Saiten, zweitens durch die Anzahl der Schwingungen, und drittens durch die Quantität des Gewichts. Die Auffindung der Tonverhältnisse durch das Gewicht ist die am wenigsten gebräuchliche, und ich werde deshalb auch nur am Ende dieses Kapitels einiges davon erwähnen.

Bei Berechnung der Intervalle durch die Anzahl ihrer Schwingungen hat man beobachtet, dass die tiefen Töne verhältnissmässig weniger schwingen, als die hohen; denn wenn zum Beispiel ein Ton in einer gewissen Zeit 100 Schwingungen macht, so macht dessen Oktave in derselben Zeit deren 200; und schwingt ein Ton 200 mal, indem ein anderer in derselben Zeit 300 mal schwingt, so gibt der letztere die reine Quinte des ersteren an. Um eine reine Quarte zu erhalten, müsste demnach der eine Ton 300 und ein anderer in der nämlichen Zeit 400 Schwingungen machen. Die reine Oktave hat also das Verhältniss wie 100 zu 200, die reine Quinte wie 200 zu 300, und die reine Quarte wie 300 zu 400. Man reducirt aber gewöhnlich diese Zahlen und sagt: die Oktave verhält sich wie 1 : 2, die Quinte wie 2 : 3 und die Quarte wie 3 : 4 u. s. w.


Um die Intervallenverhältnisse durch die Theilung einer Saite zu bestimmen, bedient man sich gewöhnlich eines länglichen hohlen Kastens, welcher mit einer Drahtsaite bezogen ist, worunter sich ein verschiebbarer Steg befindet; durch diese Vorrichtung, welche man ein Monochord nennt, kann das mathematische Verhältniss eines jeden Intervalles leicht aufgefunden werden. Wer sich indessen von den Resultaten, welche durch die Theilung einer Saite entstehen, überzeugen will, kann auch in Ermangelung eines Monochords die Probe auf einem Violoncello oder auf einer Violine machen.


Theilt man nun auf einem der soeben vorgeschlagenen Instrumente eine Saite in zwei vollkommen gleiche Hälften, so gibt die eine Hälfte die reine Oktave der ganzen Saite an, und die reine Oktave verhält sich demnach wie $\frac{2}{2}$ zu $\frac{1}{2}$ oder wie 2 : 1. Theilt man eine Saite in drei gleiche Theile, und verkürzt dieselbe um einen solchen Theil, so geben die zwei noch übrigen Theile die reine Quinte der ganzen Saite an, und die reine Quinte verhält sich also wie $\frac{3}{3}$ zu $\frac{2}{3}$ oder wie 3 : 2. Theilt man ferner eine Saite in vier gleiche Theile, und zieht ein Viertel davon ab, so erhält man durch die drei übrigen Viertel die reine Quarte, und die reine Quarte hat demnach das Verhältniss wie $\frac{4}{4}$ zu $\frac{3}{4}$ oder wie 4 : 3.


Die grösste von den beiden Zahlen zeigt also bei dieser Art die Töne aufzusuchen, immer die Theile der ganzen Saite an, und die kleinste Zahl, wieviel solcher Theile das gefundene Intervall enthält; und man kann auch desswegen die Zahlen bruchweise übereinander stellen und sagen: die reine Oktave enthält $\frac{1}{2}$, die reine Quinte $\frac{2}{3}$, und die reine Quarte $\frac{3}{4}$ einer ganzen Seite. Ebenso wie mit diesen, verhält es sich nun auch mit allen andern Intervallen in Betreff ihrer Zahlenverhältnisse.


Warum bei dieser Art der Intervallenberechnung die grössere Zahl vor der kleineren steht, kommt daher, weil man hier die Quantität der Saite in Betracht zieht, indem man bei der vorhergehenden Art, wo die kleinere Zahl vor der grösseren steht, die Quantität der Schwingungen im Auge hat.


Bevor ich nun die sämtlichen gebräuchlichen Intervalle mit ihren beigefügten mathematischen Verhältnissen auf die hier erklärte Weise folgen lasse, habe ich noch zu bemerken: dass es nicht allein grosse und kleine halben Töne, sondern auch grosse und kleine ganzen Töne gibt. So sind zum Beispiel *c-d*, *f-g* und *a-h* grosse ganze Töne; hingegen *d-e* und *g-a* aber kleine ganze Töne, deren mathematische Verhältnisse und Differenzen man weiter unten angezeigt finden wird. Um aber nicht allzu weitläufig zu werden, soll in der jetzt folgenden Intervallenaufstellung nur wo es nöthig ist die Angabe der grossen und kleinen ganzen Töne geschehen, weil sich dieselben in den grösseren Intervallen schon von selbst verstehen, zum Beispiel:


Die reine Prime oder der Einklang  steht auf der nämlichen Tonstufe und hat das Verhältniss wie 1 : 1.

Die übermässige Prime  besteht aus einem kleinen halben Ton und hat das Verhältniss wie 25 : 24.

Die kleine Sekunde  besteht aus einem grossen halben Ton und hat das Verhältniss wie 16 : 15.


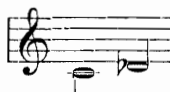
Die grosse Sekunde  besteht aus einem grossen ganzen Ton und hat das Verhältniss wie 9 : 8.



Die grosse Sekunde  besteht aus einem kleinen ganzen Ton und hat das Verhältniss wie 10 : 9.



Die übermässige Sekunde  besteht aus einem gr. ganzen u. einem kl. halben Ton u. hat das Verhältniss wie 75 : 64.

- Die verminderte Terze  besteht aus zwei grossen halben Tönen und hat das Verhältniss wie 256 : 225.
- Die kleine Terze  besteht aus einem gr. halben u. einem gr. ganzen Ton u. hat das Verhältniss wie 6 : 5.
- Die grosse Terze  besteht aus einem gr. und einem kl. ganzen Ton und hat das Verhältniss wie 5 : 4.
- Die verminderte Quarte  besteht aus einer kl. Terze u. einem gr. halben Ton u. hat das Verhältniss wie 32 : 25.
- Die reine Quarte  besteht aus einer gr. Terze u. einem gr. halben Ton und hat das Verhältniss wie 4 : 3.
- Die übermässige Quarte  besteht aus einer gr. Terze u. einem gr. ganzen Ton u. hat das Verhältniss wie 45 : 32.
- Die verminderte Quinte  besteht aus einer gr. Terze u. zwei gr. halben Tönen u. hat das Verhältniss wie 64 : 45.
- Die reine Quinte  besteht aus einer grossen und einer kleinen Terze und hat das Verhältniss wie 3 : 2.
- Die übermässige Quinte  besteht aus zwei grossen Terzen und hat das Verhältniss wie 25 : 16.
- Die kleine Sexte  besteht aus einer reinen Quarte u. einer kleinen Terze u. hat das Verhältniss wie 8 : 5.
- Die grosse Sexte  besteht aus einer reinen Quarte u. einer grossen Terze u. hat das Verhältniss wie 5 : 3.
- Die übermässige Sexte  besteht aus einer reinen Quinte u. einer überm. Sekunde u. hat das Verh. wie 225 : 128.
- Die verminderte Septime  besteht aus einer kl. Terze u. einer verm. Quinte u. hat das Verhältniss wie 128 : 75.
- Die kleine Septime  besteht aus einer reinen Quinte u. einer kleinen Terze u. hat das Verhältniss wie 9 : 5.
- Die grosse Septime  besteht aus einer reinen Quinte u. einer grossen Terze u. hat das Verhältniss wie 15 : 8.
- Die verminderte Oktave  besteht aus einer reinen Quinte u. einer verm. Quarte u. hat das Verhältniss wie 48 : 25.
- Die reine Oktave  besteht aus einer reinen Quinte und reinen Quarte und hat das Verhältniss wie 2 : 1.



Nachdem ich nun hier das mathematische Verhältniss eines jeden gebräuchlichen Intervalls angegeben habe, so bleibt nur noch übrig, auch die Differenzen derjenigen Intervalle anzuzeigen, welche sich an Grösse gleich zu sein scheinen, wovon es zehn verschiedene gibt, zum Beispiel:

Die Differenz des kleinen halben Tones  und des grossen halben Tones  ist: 128 : 125, welches den vierten Theil eines ganzen Tones ausmacht und deshalb eine Diesis genannt wird.



Die Differenz des kleinen ganzen Tones  und des grossen ganzen Tones  ist: 81 : 80. Diese Differenz nennt man ein syntonisches Komma.


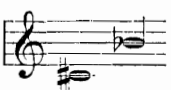
Die Differenz des kleinen ganzen Tones  und der verminderten Terze  ist: 128 : 12 .



Die Differenz der übermässigen Sekunde  und der kleinen Terze  sowie die Differenz der grossen Terze  und der verminderten Quarte  beträgt ebenfalls 128 : 125.

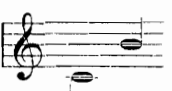

Die Differenz der übermässigen Quarte  und der verminderten Quinte  ist 2048 : 2025, welches man ein Diaschisma nennt.



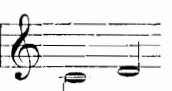



Die Differenz der vier noch übrigen hierher gehörigen Intervalle beträgt bei jedem einen Viertel- oder enharmonischen Ton, welcher wie die vorhergehenden Vierteltöne das Verhältniss 128 : 125 hat; diese sind:

Die übermässige Quinte  und die kleine Sexte 

Die grosse Sexte  und die verminderte Septime 

Die übermässige Sexte  und die kleine Septime 

Die grosse Septime  und die verminderte Oktave 

Hieraus ist ersichtlich, dass die kleine Sekunde  um $\frac{125}{128}$ grösser ist als die übermässige Prime  und ferner, dass der grosse ganze Ton  um $\frac{80}{81}$ grösser ist, als der kleine ganze Ton  so wie, dass die verminderte Quinte  um $\frac{2025}{2048}$ grösser ist, als die übermässige Quarte  und dass überhaupt mit Ausnahme der übermässigen Quarte und verminderten Quinte, alle enharmonischen Intervalle um die Diesis 128 : 125 differiren, und demnach um so viel höher sind. So ist zum Beispiel von all den folgenden Intervallen der zweite Ton um $\frac{125}{128}$ höher als der erste.



Der Ton *ges* aber ist um $\frac{2025}{2048}$ höher als der Ton *fs*  was allerdings für das Gehör lauter äusserst geringe Differenzen sind, welche aber hier nichtsdestoweniger in Betracht gezogen werden mussten, damit der Leser einen möglichst klaren Begriff auch von jenen Intervallen bekommen sollte, welche häufig in ihrem Grössenverhältniss für ganz gleich bedeutend gehalten werden.

Man wird bemerkt haben, dass in dieser, so wie in der vorhergehenden Art die Töne zu finden, die gleichen Verhältnisse auch durch die nämlichen Zahlen ausgedrückt worden sind; nur mit dem Unterschiede, dass bei der letzten Art die grössere Zahl vor der kleineren steht. Ganz anders verhält es sich aber bei der Auffindung der Intervalle durch die Quantität des Gewichts, denn hier müssen die Zahlenverhältnisse quadriert, das heisst: mit sich selbst multiplicirt werden, weil die Höhe und Tiefe der Töne bei dieser Art nur durch die stärkere und schwächere Spannung der Saiten bewirkt werden kann, und weil sich durch das hierzu nöthige Gewicht die Zahlen gegen jene der vorhergehenden Arten wie ein Quadrat zu seiner Wurzel verhalten. So wie sich also bei den Schwingungsverhältnissen die Oktave wie 1 : 2, die Quinte wie 2 : 3, die Quarte wie 3 : 4, die grosse Terze wie 4 : 5 und die kleine Terze wie 5 : 6 verhält, so verhält sich hier die Oktave wie 1 : 4, die Quinte wie 4 : 9, die Quarte wie 9 : 16, die grosse Terze wie 16 : 25 und die kleine Terze wie 25 : 36 u. s. w.

Sollen aber die durch das Gewicht gesuchten Intervalle einen gemeinschaftlichen Grundton haben, so müssen die hier angegebenen Zahlen bruchweise übereinander gestellt werden, und die kleine Terze verhält sich alsdann zu ihrem Grundtone wie $\frac{36}{25}$ zu Eins, oder da der Zähler des Bruchs grösser ist als der Nenner, wie $1\frac{11}{25}$: 1. Die grosse Terze verhält sich demnach wie $\frac{25}{16}$ zu Eins, oder wie $1\frac{9}{16}$: 1, die reine Quarte wie $\frac{16}{9}$ oder wie $1\frac{7}{9}$: 1, und die reine Quinte wie $\frac{9}{4}$ oder $2\frac{1}{4}$: 1. Würde man also von zwei ganz gleichen Saiten die eine mit einem Pfund Gewicht in Spannung bringen, und dieselbe gäbe den Ton *c* an, so müsste man, um die grosse Sekunde *d* zu erhalten, die andere Saite durch $1\frac{17}{64}$ Pfund Gewicht spannen. Um die grosse Terze *e* zu erhalten, müssten demnach der zweiten Saite $1\frac{9}{16}$ Pfund angehängt werden; und ebenso würden für die reine Quarte *f* $1\frac{7}{9}$ Pfund, für die reine Quinte *g* $2\frac{1}{4}$ Pfund für die grosse Sexte *a* $2\frac{7}{9}$ Pfund, für die grosse Septime *b* $3\frac{33}{64}$ Pfund, und endlich für die reine Oktave *c* 4 Pfund Gewicht nöthig sein.

K A P I T E L II.

Von dem Dreiklang


und seinen verschiedenen Lagen, Gestalten, Umkehrungen und dessen Bezifferung.

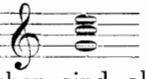
Unter dem Worte Dreiklang versteht man einen Akkord, welcher aus drei wesentlich von einander verschiedenen Klängen besteht, nämlich aus einem Grundtone, dessen Terze und Quinte. Ist die Terze gross und die Quinte rein, so nennt man ihn einen grossen Dreiklang; ist die Terze aber klein und die Quinte rein, alsdann nennt man ihn einen kleinen Dreiklang, und ist die Terze klein, die Quinte aber vermindert, so nennt man ihn einen verminderten Dreiklang, zum Beispiel:



Die sechs ersten sind vollkommene Dreiklänge, weil ihre Bestandtheile durchaus consoniren, weshalb auch ein jeder der Hauptakkord einer Tonart sein kann. Der Letztere wird seiner verminderten Quinte wegen auch ein unvollkommener Dreiklang genannt, und kann daher nie als Hauptakkord einer Tonart angesehen werden.

Jeder der obigen Dreiklänge kann zweimal umgekehrt werden, das heisst: man kann sowohl seine Terze, als wie seine Quinte als tiefsten Ton nehmen, wodurch natürlich alle Töne in ein anderes Verhältniss zu einander treten. Bei der ersten Umkehrung eines Dreiklangs, wo dessen Terze die tiefste Stimme ist, wird demnach dessen Quinte zur Terze,

und dessen Grundton zur Sexte, zum Beispiel  und man nennt diesen Akkord seinen Intervallenverhältnissen nach, einen Terzsextenakkord.

Bei der zweiten Umkehrung wird der Grundton eines Dreiklangs zur Quarte und dessen Terze zur Sexte, zum Beispiel:  und man nennt diesen Akkord deswegen einen Quartsextenakkord.

Bisher sind alle diese Akkorde nur mit ihren drei wesentlichen Tönen notirt worden, weil dies genügend war ihre Verschiedenheit zu zeigen; da aber der reine Satz gewöhnlich vierstimmig geübt wird, so muss bei dem Gebrauche der Dreiklänge in diesem Satze immer ein Ton verdoppelt werden. Das Intervall, welches man bei den vollkommenen Dreiklängen meistens verdoppelt, ist gewöhnlich der Grundton; doch muss man bei denselben auch öfter die Terze oder Quinte verdoppeln.

Um einen klaren Begriff zu bekommen, was man unter der Lage und Gestalt eines Akkordes versteht, so hat man sich Folgendes zu merken. Die Lage eines Akkordes wird durch das Intervallenverhältniss bestimmt, welches die beiden äussersten Töne bilden. Wird zum Beispiel bei einem Dreiklang der Grundton verdoppelt, so kann derselbe in drei verschiedenen Lagen vorkommen; liegt nämlich dessen Oktave in der Oberstimme, so ist es die Oktavlage des Akkordes; liegt aber die Terze oder Quinte eines Dreiklangs in der Oberstimme, so nennt man das eine Terz- oder Quintlage.

Unter der Gestalt eines Akkordes aber begreift man, in welchem Verhältniss die Töne desselben hinsichtlich ihrer Entfernung zu einander stehen. Die Gestalt eines Akkordes kann in jeder seiner Umkehrungen ebenfalls dreierlei sein. Liegen die Töne, welche ein Akkord enthält so nahe als möglich beisammen, so nennt man es enge Harmonie; liegen aber die Töne desselben verhältnissmässig weit voneinander, so nennt man es weite Harmonie; und liegen die Töne eines Akkordes theils eng und theils weit, also unverhältnissmässig von einander, so nennt man es zerstreute Harmonie.

Ehe wir nun den Dreiklang mit seinen verschiedenen Lagen, Gestalten, und Umkehrungen, nebst den gebräuchlichen Verdoppelungen seiner Intervalle hier hersetzen, wäre zuvor noch Einiges über dessen Bezifferung zu berichten.

Die Zahlen unter oder manchmal auch über einem einzelnen Basston zeigen die zu demselben gehörigen Töne an. Dabei ist es einerlei, ob die zu dem Basston gehörigen Töne eng oder weit von einander liegen, denn man bezeichnet immer nur die dem Basston zunächst liegenden Intervalle. Ebenso wird auch bei dem vierstimmigen Gebrauche des Dreiklangs die Verdoppelung der Oktave, Terze und Quinte in der Bezifferung nicht mit angegeben. Einen bezifferten Bass nennt man Generalbass, und die Bezifferung selbst: Generalbassschrift.

Die Bezeichnung für den Dreiklang oder Terzquintenakkord ist: $\frac{5}{3}$ oder auch nur 3, und für den Terzsextenakkord $\frac{6}{3}$, oder auch, wenn kein besonderer Grund vorhanden ist die Terze mit anzugeben, nur die Zahl 6. Der Quartsextenakkord wird regelmässig mit den Zahlen $\frac{6}{4}$ bezeichnet.

In den folgenden Exempeln sieht man nun die verschiedenartigen Gestaltungen des grossen Dreiklangs, wobei indessen beobachtet wurde, dass, um kein allzugrosses Missverhältniss der Stimmlagen zu veranlassen, mit Ausnahme des Basses, keiner der andern Töne weiter als eine Oktave auseinander liegt.

Der Terzquintenakkord

mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten, nebst seinen gebräuchlichen Verdoppelungen.

a. Oktavlage. Terzlage. Quintlage. b. Oktavlage. Terzlage. Quintlage.



Enge Harmonie. Weite Harmonie.

$\frac{5}{3}$ — — $\frac{5}{3}$ — —

Dieser Dreiklang wurde also durch die Verdoppelung seines Grundtons vierstimmig gemacht, wodurch bei demselben drei verschiedene Lagen und sechs verschiedene Gestalten entstehen, nämlich drei Lagen in enger, und drei Lagen in weiter Harmonie.

Verdoppelt man nun die Terze oder Quinte dieses Dreiklangs, so entsteht in beiden Fällen eine zerstreute Harmonie, welche nur zwei verschiedene Lagen, aber fünf verschiedene Gestalten enthält; es entsteht hier nämlich nur eine Terzlage und eine Quintlage.

c. Terzlage. Terzlage. Quintlage. Terzlage. Quintlage. d. Terzlage. Quintlage. Quintlage. Terzlage. Quintlage. Terzlage.

Zerstreute Harmonie mit verdoppelter Terze. Zerstreute Harmonie mit verdoppelter Quinte.

Mitunter muss auch bei einem Dreiklang die Quinte hinweggelassen, und dafür dessen Grundton oder Terze verdoppelt werden, wodurch ebenfalls zerstreute Harmonieen entstehen.

e. f.

Zerstr. Harm. mit verdopp. Grundt. ohne Quinte. Zerstr. Harm. mit verdopp. Terze ohne Quinte.

Da ich hinlänglich erklärt zu haben glaube, was der Unterschied zwischen der Lage und Gestalt eines Akkordes ist, so folgen nun hier die beiden Umkehrungen des Dreiklangs, wobei indessen nur die verschiedenen Gestaltungen und Verdoppelungen angegeben sind. In Betreff der Lagen dieser Akkorde ist jedoch zu bemerken, dass der Terzsextenakkord ausser einer Oktav- und Terzlage, auch eine Sextlage hat, so wie dass der Quartsextenakkord ausser seiner Oktavlage auch eine Quart- und Sextlage hat, was sich übrigens aus deren Bezifferung kund gibt. Hier folgt nun zuerst:

Der Terzsextenakkord

mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten, nebst seinen gebräuchlichen Verdoppelungen.

g. h.

Enge Harmonie. Weite Harmonie.

i. k.

Zerstreute Harmonie mit verdoppelter Terze. Zerstreute Harmonie mit verdoppelter Sexte.

Der Quartsextenakkord

mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten, nebst seinen gebräuchlichen Verdoppelungen.

l. m.

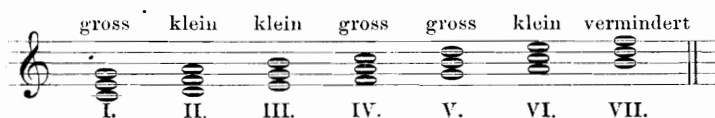
Enge Harmonie. Weite Harmonie.



KAPITEL III.

Von der harmonischen Verbindung der sieben tonleitergemässen Dreiklänge.

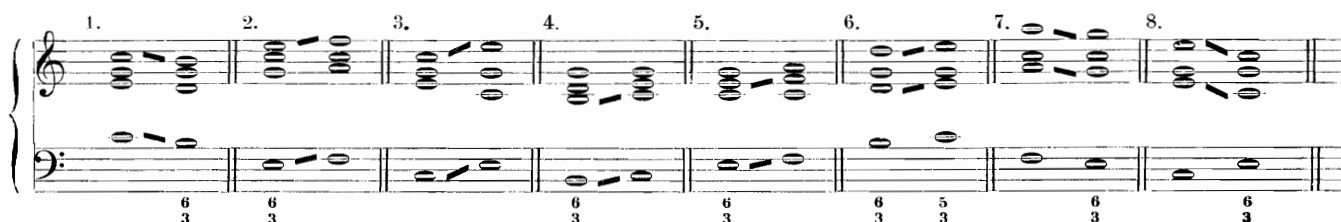
Auf jeder der sieben Stufen einer Tonleiter bildet sich ein Dreiklang; auf der ersten, vierten und fünften Stufe bildet sich nämlich ein grosser, auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe ein kleiner, und auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang. Zum Beispiel:



Die unterhalb beigefügten römischen Zahlen geben die Tonstufen an, worauf sich die Dreiklänge bilden, damit man nachher bei ihrer Aufeinanderfolge die Benennung der Fortschreitungen um so leichter beurtheilen kann; denn es besteht ein Unterschied zwischen einer melodischen und einer harmonischen Fortschreitung. Bei einer melodischen Fortschreitung handelt es sich nur um eine Stimme, und dieselbe ist daher auch leicht an ihren Intervallenschritten zu erkennen. Unter einer harmonischen Fortschreitung hingegen versteht man eine Akkordenfolge, und ihre Benennung kann deshalb auch nur nach dem Verhältniss der Stufenzahlen geschehen, in welchem die verbundenen Akkorde zu einander stehen. So ist zum Beispiel die Verbindung des Dreiklangs der ersten mit dem der zweiten Stufe eine harmonische Sekundenfortschreitung, auch wenn der eine, oder auch beide Akkorde in ihren Umkehrungen gebraucht werden; und ebenso bleibt die Verbindung des Dreiklangs der ersten mit dem der dritten Stufe in jeder ihrer Umkehrungen eine harmonische Terzenfortschreitung, und dieselbe Bewandniss hat es auch mit allen andern harmonischen Fortschreitungen, welche sich innerhalb einer reinen Oktave bilden lassen. Bevor wir aber diese Fortschreitungen ordnungsmässig beginnen, ist es vor Allem nöthig, zuerst die Bedingungen kennen zu lernen, unter welchen dieselben stattfinden können.

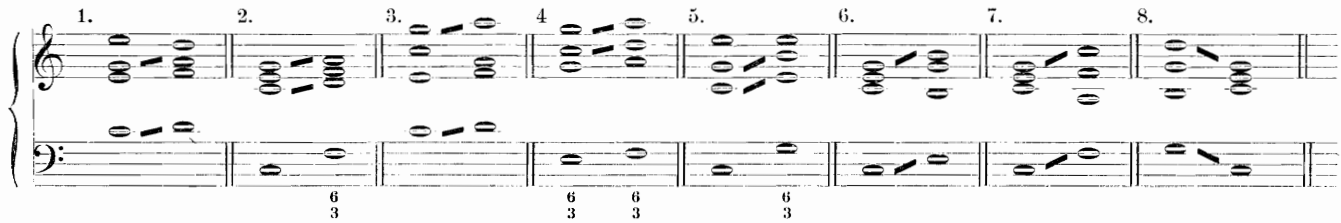
Da alle folgenden harmonischen Fortschreitungen mit vier verschiedenen Stimmen ausgeübt werden, so muss man von den Dreiklängen natürlich immer einen Ton verdoppeln; auf welche Weise dies geschehen kann, ist bereits im vorhergehenden Kapitel gezeigt worden.

Jede von den vier Stimmen soll aber dabei ihren selbstständigen Gang nehmen, und es dürfen daher keine zwei Stimmen zu gleicher Zeit miteinander in Oktaven fortschreiten, weil das eine Verstärkung der einen Stimme zum Nachtheil der beiden andern wäre; auch würde der Satz alsdann nur dreistimmig anstatt vierstimmig sein. Zum Beispiel:

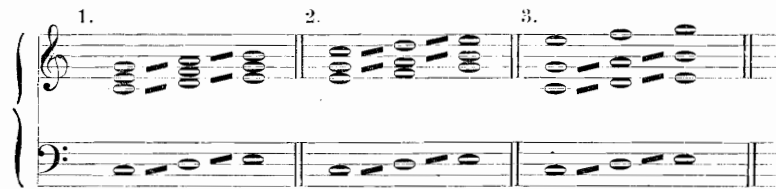


Diese Fortschreitungen sind alle fehlerhaft. Bei den drei ersten geht die Oberstimme, und bei dem vierten und fünften eine Mittelstimme mit dem Basse in Oktaven. In dem sechsten, siebenten und achten Beispiel ist dies mit der dritten und Oberstimme der Fall. Sämmtliche Beispiele sind also nur dreistimmig, anstatt sie vierstimmig sein sollten.

Ebenso wenig wie in Oktaven, dürfen zwei Stimmen zu gleicher Zeit mit zwei reinen Quinten fortschreiten, weil es gehörwidrig ist. Der Grund dieser unangenehmen Wirkung besteht hauptsächlich darin, dass dadurch zwei verschiedene Tonarten, welche nicht in nächster Beziehung zu einander stehen, ohne weitere Vermittelung zu Gehör gebracht werden; denn man braucht nur zwischen eine verbotene Quintenfortschreitung einen überleitenden Akkord zu setzen, so ist die üble Wirkung derselben sogleich beseitigt. In den folgenden Beispielen erkennt man leicht alle fehlerhaften Quintengänge an ihren beigefügten Querstrichen.



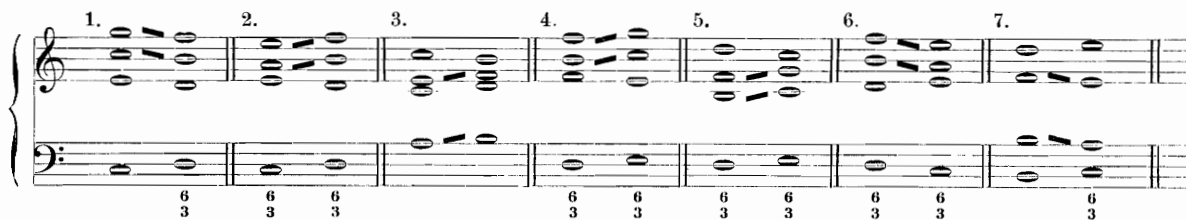
Es ist demnach selbstverständlich, dass eine Fortschreitung von zwei reinen Quinten und Oktaven zu gleicher Zeit um so fehlerhafter ist. In den drei nächsten Beispielen findet man diese beiden Fehler ebenfalls durch beigefügte Querstriche angemerkt.



Solche fehlerhafte Fortschreitungen lassen sich nur durch das Einschieben eines vermittelnden Akkords verbessern. Zum Beispiel:



Eine verminderte Quinte indessen, kann auf eine reine folgen; eine reine Quinte auf eine verminderte hingegen, kann nur bedingungsweise in Anwendung gebracht werden, die reine Quinte muss nämlich durch eine darunter- oder darüberliegende Terze oder Sexte gedeckt sein.

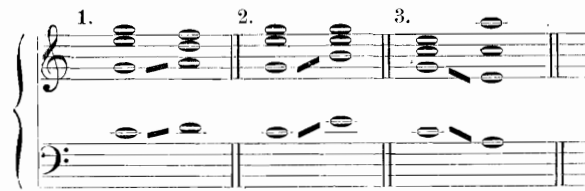


In den drei ersten Beispielen folgt auf eine reine Quinte eine verminderte, und in den vier andern folgt auf eine verminderte Quinte eine reine.

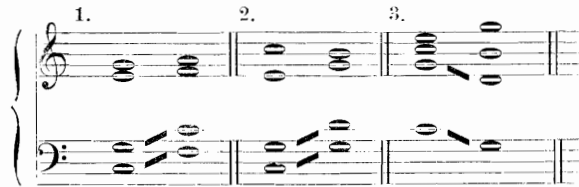
Obschon man diese vier letzten Fälle, wo eine reine Quinte auf eine verminderte folgt, zuweilen in den Werken der grossen Meister antrifft, ist es dennoch rathsam, so selten als möglich Gebrauch davon zu machen, weil sie jedenfalls nicht zu den harmonischen Schönheiten gehören.

Die Zulässigkeit einer verminderten Quinte auf eine reine, so wie einer reinen Quinte auf eine verminderte, bestätigt übrigens meine weiter oben gemachte Bemerkung, dass nämlich die Härte von zwei aufeinander folgenden reinen Quinten nur dadurch bedingt ist, weil bei deren stufenweisen Folge zwei verschiedene Tonarten schneller nacheinander zu Gehör gebracht werden, als unser Ohr darauf vorbereitet ist; denn die Härte von zwei reinen Quinten nimmt in demselben Grade ab, in je näherer Beziehung die beiden Tonarten stehen, welche dieselben fühlbar werden lassen. So klingen zwei reine Quinten terzenweise auf- oder abwärts gehend schon nicht so gehörwidrig, als diejenigen, welche sekundenweise fortschreiten.

Zum Beispiel:



Die Quintengänge in dem zweiten und dritten Exempel sind für das Ohr schon viel erträglicher, als wie die in dem ersten; weil bei jenen die Akkorde in einer näheren Beziehung zu einander stehen, als bei diesem. Am zulässigsten von allen verbotenen Quintenparallelen sind daher solche, wie in den drei folgenden Beispielen, wo dieselben in Quartensprüngen fortschreiten, weil hier die Aufeinanderfolge der Akkorde in nächster Beziehung zu einander steht. Doch werden auch selbst diese im reinen Satze vermieden, obschon sie durchaus nichts Unangenehmes für das Gehör haben.



Bis hierher hatten wir es nur mit offenbaren Oktaven- und Quintengängen zu thun. Nun gibt es aber auch noch verdeckte Oktaven und Quinten, welche in der strengen Schreibart ebenfalls verboten, in der freien Schreibart hingegen theilweise erlaubt sind.

Man nennt dieselben deshalb verdeckt, weil sie nur durch das Ohr empfunden, aber nicht gesehen werden.

Das Verbot der verdeckten Oktaven und Quartensprünge erstreckt sich in der freien Schreibart hauptsächlich nur auf die beiden äussersten Stimmen, denn in zwei Mittelstimmen, oder zwischen einer Mittel- und Oberstimme, sowie zwischen einer Unter- und einer Mittelstimme kann man sie ohne Bedenken gebrauchen.*)

Die verdeckten Oktaven entstehen, wenn zwei Stimmen zu gleicher Zeit auf- oder abwärts von einer Decime, Sexte oder Quinte in eine Oktave fortschreiten. Zum Beispiel:



Von den kleinen Zwischennoten zeigen immer die letzten an, wodurch die verbotenen Oktaven bei derartigen Gängen fühlbar werden.

Die verdeckten Quinten entstehen, wenn zwei Stimmen zu gleicher Zeit auf- oder abwärts von einer Oktave, Sexte oder Terze in eine reine Quinte fortschreiten. Zum Beispiel:



Bei verdeckten Oktaven, in welchen die eine Stimme einen halben Ton aufwärts geht, indem die andere einen Quartensprung macht, sind im freien Satze selbst auch in den äussersten Stimmen erlaubt; und ebenso auch diejenigen verdeckten Quinten und Oktaven, welche durch die Verbindung des Dreiklangs der ersten mit dem der fünften Stufe entstehen, weil sich diese beiden Harmonieen in nächster Beziehung zu einander befinden. Zum Beispiel:



*) Da hier die Rede von einer strengen und einer freien Schreibart war, so muss ich darauf aufmerksam machen, dass die freie Schreibart nicht mit dem reinen Satze verwechselt wird; denn der reine Satz muss ebenso gut in der freien, wie in der strengen Schreibart beobachtet werden. Ein Werk, welches nicht im reinen Satze geschrieben ist, hat keinen Anspruch auf Kunstwerth, selbst wenn es auch sonst mit Talent gemacht wäre; denn Kunst und Talent sind zwei verschiedene Dinge!

Die strenge Schreibart ist nämlich nur für Singstimmen berechnet, und es müssen daher in ihr alle Dissonanzen regelmässig vorbereitet sein, weil sonst die Sänger von jeder Begleitung entblösst, nicht sicher intoniren können. Ferner sind auch hier alle verdeckte Quinten und Oktaven verboten, und zwar aus dem Grunde, weil sich bei den Singstimmen die Töne weit mehr miteinander verbinden, als dies bei den Instrumenten der Fall ist, so dass dadurch aus verdeckten Quinten und Oktaven lauter offenbare entstehen.

Die freie Schreibart, da dieselbe hauptsächlich für Instrumente bestimmt ist, hat keine so strengen Regeln, denn man gestattet in derselben nicht allein gewissen dissonirenden Akkorden einen freien Eintritt; sondern man kann auch darin mit zwei Mittelstimmen, oder mit einer Mittel- und einer Ober- oder Unterstimme verdeckte Quinten und Oktaven in Anwendung bringen. Wirkliche Fehler aber sind ebenso wenig in der freien, als wie in der strengen Schreibart zu entschuldigen.

Solche Sätze wie die beiden letzten werden bekanntlich oft auf Hörnern und Trompeten ausgeübt, weshalb sie auch unter dem Namen „Hornsatz“ bekannt sind.

Um nun fehlerhafte Oktaven- und Quintengänge zu vermeiden, darf man nicht mit denjenigen Stimmen, welche dieselben veranlassen, zu gleicher Zeit auf- oder abwärts gehen; sondern die eine oder auch beide Stimmen müssen eine entgegengesetzte Bewegung nehmen.

Das melodische Fortschreiten einer einzelnen Stimme von einem Ton zu einem andern, nennt man nämlich eine Bewegung. Durch das gleichzeitige Fortschreiten von zwei oder auch mehreren Stimmen aber sind dreierlei Bewegungen möglich.

- 1) Wenn zwei Stimmen zu gleicher Zeit auf- oder abwärts gehen, so nennt man das die gerade Bewegung. (Motus rectus.) Zum Beispiel:



- 2) Geht aber eine Stimme auf- oder abwärts, indem die andere auf derselben Stufe liegen bleibt, so nennt man das die Seitenbewegung. (Motus obliquus.) Zum Beispiel:

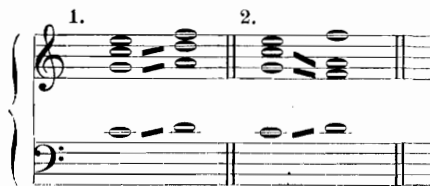


- 3) Geht ferner die eine Stimme aufwärts, indem die andere abwärts geht, so entsteht dadurch die Gegenbewegung. (Motus contrarius.) Zum Beispiel:

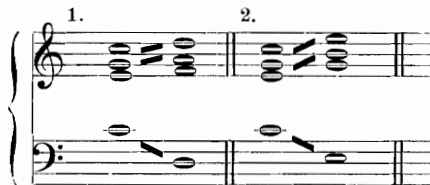


Von diesen drei Bewegungen ist die Seiten- und die Gegenbewegung vorzüglich geeignet, um verbotene Oktaven- und Quintenfolgen zu vermeiden.

Hiermit soll indessen keineswegs gesagt sein, als wenn die verbotenen Quinten und Oktaven in der Gegen- oder Seitenbewegung erlaubt wären, sondern nur: dass diese beiden Bewegungen die besten Mittel sind, um solche Fehler zu beseitigen. So sind in der ersten der beiden folgenden Fortschreitungen fehlerhafte Quinten und Oktaven, welche in der zweiten durch die Gegenbewegung beseitigt wurden.



Wirkliche Quinten und Oktaven aber werden niemals durch die Gegenbewegung verbessert, und müssen deshalb im reinen Satz vermieden werden. Zum Beispiel:



Da wir nun die Mittel hinlänglich kennen gelernt haben, zwei Dreiklänge regelrecht miteinander zu verbinden, so sollen hier jetzt alle harmonischen Fortschreitungen, welche mit den sieben tonleitergemässen Dreiklängen möglich sind, sammt ihren verschiedenen Lagen und Umkehrungen der Ordnung nach folgen.

Steigende Sekundenfortschreitungen.

Die Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem Dreiklang der zweiten Stufe.*)

1.

I. II. I. II. I. II. I. II.

3 5 3 5 6 3 6 3 6 3

Die Verbindung des Dreiklangs der zweiten Stufe mit dem Dreiklang der dritten Stufe.

2.

II. III. II. III. II. III. II. III.

3 6 3 6 3 6 3 6

Die Verbindung des Dreiklangs der dritten Stufe mit dem Dreiklang der vierten Stufe.

3.

III. IV. III. IV. III. IV. III. IV.

3 6 3 6 3 6 3 6

Die Verbindung des Dreiklangs der vierten Stufe mit dem Dreiklang der fünften Stufe.

Hier verdoppelt man vom zweiten Akkorde nur selten die Terze *h*, weshalb dies auch in diesen sämtlichen Beispielen vermieden wurde.

4.

IV. V. IV. V. IV. V. IV. V.

3 6 3 6 3 6 3 6

Die Verbindung des Dreiklangs der fünften Stufe mit dem Dreiklang der sechsten Stufe.

5.

V. VI. V. VI. V. VI. V. VI.

3 6 3 6 3 6 3 6

Die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dreiklang der siebenten Stufe.

In dieser, so wie in allen folgenden Fortschreitungen, in welchen der Dreiklang der siebenten Stufe zur Anwendung gebracht wird, hat man sich zu merken: dass bei diesem Akkord in seiner Normalgestalt (nämlich bei dem Terzquintenakkord) gewöhnlich nur die Terze (*d*), der Grundton (*h*) nur selten, die Quinte (*f*) aber niemals verdoppelt werden darf; denn die Quinte dieses Akkordes ist eine verminderte, welche demnach gegen ihren Grundton in einem dissonirenden Verhältniss steht, woher denn diese beiden Intervalle in der Regel eine bestimmte Fortschreitung haben; die Quinte geht nämlich am natürlichsten eine Stufe abwärts, und der Grundton eine Stufe aufwärts. Bei seiner ersten Umkehrung kann

*) Die zweite Umkehrung dieser beiden Dreiklänge, der Quartsextenakkord ist als zu unpraktisch in diesen, sowie in allen folgenden Sekundenfortschreitungen nicht mit aufgenommen worden.

indessen dieser Akkord sowohl mit verdoppelter Terze, als wie mit verdoppelter Sexte vorkommen, obschon die Terze die ursprüngliche verminderte Quinte, und die sechste der eigentliche Grundton desselben ist, weil alsdann diese beiden Intervalle in einem consonirenden Verhältniss zu ihrem Basstone stehen. Die Verdoppelung der Terze oder Sexte bei diesem Dreiklang hängt aber allemal von dem darauf folgenden Akkorde ab.

6.

VI. VII. VI. VII. VI. VII. VI. VII.

6/3 6/3 6/3 6/3

Die Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit dem Dreiklang der ersten Stufe.

Bei dieser Fortschreitung darf im ersten Akkorde das *h* gar nicht, und das *f* nur bei der ersten Umkehrung desselben verdoppelt werden.

7.

NB. NB. NB. NB.

VII. I. VII. I. VII. I. VII. I.

6/3 6/3 6/3 6/3

Bei den mit einem NB. bezeichneten Fortschreitungen sieht man wie der Ton *f* auch aufwärts gehen kann, obschon er die ursprüngliche verminderte Quinte dieses Akkordes ist; diese Fortschreitung findet jedoch hauptsächlich nur dann Statt, wenn dieser Akkord so wie hier, in seiner ersten Umkehrung gebraucht wird und dessen Terze unter der Sexte liegt. Das letzte Beispiel macht hiervon eine Ausnahme, indem bei demselben die Terze über der Sexte steht, wodurch die oberste Stimme mit der zweiten in Quinten fortschreitet, welche aber zulässig sind, weil sie durch die Fortschreitung des Basses, welcher mit der Oberstimme in Terzen geht, dem Ohre erträglich werden.

Steigende Terzenfortschreitungen.

Die Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem Dreiklang der dritten Stufe.

Wie auch hier der Quartsextenakkord in Anwendung gebracht werden kann, zeigen die zwei letzten Beispiele.

8.

I. III. I. III. I. III. I. III.

6/3 6/3 6/3 6/3

Die Verbindung des Dreiklangs der zweiten Stufe mit dem Dreiklang der vierten Stufe.

9.

II. IV. II. IV. II. IV. II. IV.

6/3 6/3 6/3 6/3

Die Verbindung des Dreiklangs der dritten Stufe mit dem Dreiklang der fünften Stufe.

10.

III. V. III. V. III. V. III. V.

6/3 6/3 6/3 6/3

Die Verbindung des Dreiklangs der vierten Stufe mit dem Dreiklang der sechsten Stufe.

11.

IV. VI. IV. VI. IV. VI. IV. VI. IV. VI. IV. VI.

6 3 6 5 3 3 6 6 3 3 5 6 3 4 6 6 4 3

Die Verbindung des Dreiklangs der fünften Stufe mit dem Dreiklang der siebenten Stufe.

Im ersten Akkord darf hier nicht die Terze (*h*), und im zweiten Akkord weder der Grundton (*h*) noch die Quinte (*f*) verdoppelt werden.

12.

V. VII. V. VII. V. VII. V. VII. V. VII. V. VII.

6 5 3 3 6 6 3 3 5 6 3 4 6 6 4 3

Die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dreiklang der ersten Stufe.

13.

VI. I. VI. I. VI. I. VI. I. VI. I. VI. I.

6 3 6 5 3 3 6 6 3 3 5 6 3 4 6 6 4 3

Die Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit dem Dreiklang der zweiten Stufe.

Bei dieser Fortschreitung kann der Terzsextenakkord des Dreiklangs der zweiten Stufe nicht auf den Terzquintenakkord des verminderten Dreiklangs folgen, weshalb auch hier diese Verbindungen hinweggelassen wurden.

14.

VII. II. VII. II. VII. II. VII. II. VII. II. VII. II.

6 5 3 3 6 6 3 3 5 6 3 4 6 6 4 3

Steigende Quartan- oder fallende Quintenfortschreitungen.

Die Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem Dreiklang der vierten Stufe.

Hier darf die Terze des Dreiklangs der ersten Stufe (also *e*) nicht verdoppelt werden, weil sie einen halben Ton aufwärts in die vierte Stufe der Tonleiter (also nach *f*) gehen muss. Eine Ausnahme von dieser Regel sieht man an den beiden mit einem NB. bezeichneten Beispielen.

15.

I. IV. I. IV. I. IV. I. IV. NB. NB. I. IV.

6 3 6 3 6 6 3 3 5 6 3 4 6 6 4 3

Die Verbindung des Dreiklangs der zweiten Stufe mit dem Dreiklang der fünften Stufe.

In dieser Fortschreitung darf die Terze des Dreiklangs der fünften Stufe (*h*) nicht verdoppelt werden, weil sie die siebente Stufe der Tonleiter ist, welche ihren natürlichsten Gang gewöhnlich in die achte Stufe (also nach *c*) hat.

16.

Die Verbindung des Dreiklangs der dritten Stufe mit dem Dreiklang der sechsten Stufe.

17.

Die Verbindung des Dreiklangs der vierten Stufe mit dem Dreiklang der siebenten Stufe.

18.

Die Verbindung des Dreiklangs der fünften Stufe mit dem Dreiklang der ersten Stufe.

Obschon hier das *h* des ersten Akkordes am natürlichsten nach *c* geht, so findet man doch in den drei mit einem NB. bezeichneten Beispielen eine Ausnahme von dieser Regel.

19.

Die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dreiklang der zweiten Stufe.

20.

Die Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit dem Dreiklang der dritten Stufe.

21.

Steigende Quinten- oder fallende Quartenfortschreitungen.

Die Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem Dreiklang der fünften Stufe.

22.

I. V. I. V. I. V. I. V. I. V. I. V.

6 3 6 3 5 6 5 6 6 5 6 5

Die Verbindung des Dreiklangs der vierten Stufe mit dem Dreiklang der sechsten Stufe.

23.

II. VI. II. VI. II. VI. II. VI. II. VI. II. VI.

6 3 6 3 6 6 5 6 6 5 6 5

Die Verbindung des Dreiklangs der dritten Stufe mit dem Dreiklang der siebenten Stufe.

24.

III. VII. III. VII. III. VII. III. VII. III. VII. III. VII.

6 3 6 3 6 6 6 6 6 5 6 5

Die Verbindung des Dreiklangs der vierten Stufe mit dem Dreiklang der ersten Stufe.

25.

IV. I. IV. I. IV. I. IV. I. IV. I. IV. I.

6 3 6 3 6 6 6 6 6 5 6 5

Die Verbindung des Dreiklangs der fünften Stufe mit dem Dreiklang der zweiten Stufe.

Hier bleibt die Aufeinanderfolge von zwei Terzsextenakkorden hinweg, weil die Verbindung dieser beiden Akkorde das Gehör nicht befriedigt.

26.

V. II. V. II. V. II. V. II. V. II.

6 3 6 3 5 6 5 6 6 5

Die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dreiklang der dritten Stufe.

27.

VI. III. VI. III. VI. III. VI. III. VI. III. VI. III.

6 3 6 3 6 6 6 6 6 5 6 5

3*

Die Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit dem Dreiklang der vierten Stufe.

Diese Aufeinanderfolge kann nur durch die Umkehrung des einen, oder auch der beiden Akkorde brauchbar gemacht werden.

28.

Steigende Sexten- oder fallende Terzenfortschreitungen.

Die Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem Dreiklang der sechsten Stufe.

29.

Die Verbindung des Dreiklangs der zweiten Stufe mit dem Dreiklang der siebenten Stufe.

30.

Die Verbindung des Dreiklangs der dritten Stufe mit dem Dreiklang der ersten Stufe.

31.

Die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dreiklang der zweiten Stufe.

32.

Die Verbindung des Dreiklangs der fünften Stufe mit dem Dreiklang der dritten Stufe.

33.

Die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dreiklang der vierten Stufe.

34.

Die Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit dem Dreiklang der fünften Stufe.

In dieser Fortschreitung sind nur die drei folgenden Beispiele anwendbar.

35.

Steigende Septimen- oder fallende Sekundenfortschreitungen.

Die Verbindung des Dreiklangs der ersten Stufe mit dem Dreiklang der siebenten Stufe.

36.

Der Sekundenschritt im Basse des zweiten und dritten Beispiels ist jedenfalls dem Septimensprung des ersten vorzuziehen. Im letzten Beispiel sieht man auch zwei Quartsextenakkorde nacheinander folgen.

Die Verbindung des Dreiklangs der zweiten Stufe mit dem Dreiklang der ersten Stufe.

37.

Die Verbindung des Dreiklangs der dritten Stufe mit dem Dreiklang der zweiten Stufe.

38.

Die Verbindung des Dreiklangs der vierten Stufe mit dem Dreiklang der dritten Stufe.

39.

Die Verbindung des Dreiklangs der fünften Stufe mit dem Dreiklang der vierten Stufe.

40.

Die Verbindung des Dreiklangs der sechsten Stufe mit dem Dreiklang der fünften Stufe.

41.

Die Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit dem Dreiklang der sechsten Stufe.

Bei dieser Fortschreitung können keine zwei Terzquintenakkorde nacheinander gebraucht werden, weil dadurch die verminderte Quinte des ersten Akkordes in die reine Quinte des zweiten gehen müsste.

42.

Ich habe diese sämtlichen Fortschreitungen mit ihren verschiedenen Lagen und Umkehrungen hauptsächlich so ausführlich hierher gesetzt, damit der wissbegierige Leser daran kennen lernen sollte, welche harmonische Mannigfaltigkeit schon allein mit den sieben tonleitergemässen Dreiklängen erzielt werden kann. Wenn nun auch gleich unter diesen Akkordverbindungen manche sind, welche nicht oft vorkommen, so können sie doch wenigstens alle am geeigneten Platze zur Anwendung gebracht werden.

In Betreff der richtigen Anwendung dieser Akkordverbindungen ist nun noch nachträglich zu bemerken, dass man die Terze eines grossen Dreiklangs nur dann verdoppelt, wenn sie nicht in einem darauf folgenden Akkorde als Leiteton einen halben Ton aufwärts gehen muss.

Beim Gebrauche der Quartsextenakkorde ist zu beobachten, dass man nicht leicht zwei derselben nacheinander folgen lässt, — der zweite Quartsextenakkord müsste dann aus einem unvollkommenen Dreiklang entspringen, — weil sie von ihrem Basstone aus eine Quarte enthalten, welche durch keine Unterstimme gedeckt ist. Aus demselben Grunde darf man auch nicht von einem Quartsextenakkord auf einen anderen Akkord sprungweise fortschreiten. Terzsextenakkorde aber können ganze Reihenfolgen in Anwendung gebracht werden, weil bei diesen die darin enthaltenen Quartan, welche hier entweder in einer Mittel- oder Oberstimme liegen, durch den Basston gedeckt sind. Zum Beispiel:

Die folgenden Exempel zeigen die fehlerhaften Fortschreitungen von mehreren Quartsextenakkorden.

Nun auch hier noch einige Beispiele, worin der Quartsextenakkord eine sprungweise Bewegung auf- und abwärts machen kann, weil es mit Tönen geschieht, welche im Akkorde selbst enthalten sind.



In dem letzten Beispiel ist der Sprung im Basse nur als eine Wiederholung desselben Tones in der tieferen Oktave anzusehen.

K A P I T E L IV.

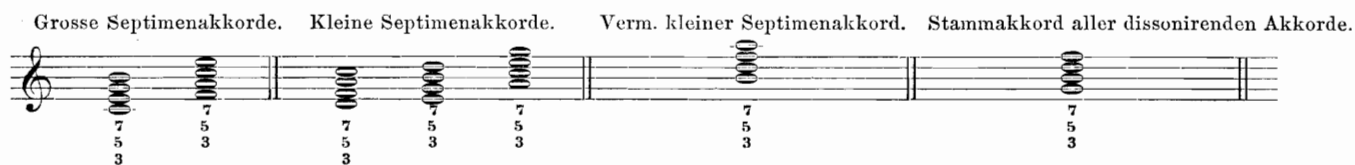
Von dem Septimenakkord,

seinen verschiedenen Lagen, Gestaltungen, Umkehrungen und dessen Bezifferung, so wie von seiner Vorbereitung und Auflösung.

Ein Akkord, welcher ausser einer Terze und Quinte auch eine Septime als wesentliches Intervall enthält, wird ein Terzquintseptimenakkord, oder auch nur: Septimenakkord genannt.

Da man nun einem jeden Dreiklang eine Septime beifügen kann, so gibt es dadurch natürlich auch verschiedene Gattungen von Septimenakkorden.


Besteht zum Beispiel ein Akkord aus einer grossen Terze, reinen Quinte und grossen Septime, so nennt man denselben einen grossen Septimenakkord. Enthält er aber eine kleine Terze, reine Quinte und kleine Septime, so nennt man ihn einen kleinen Septimenakkord. Und besteht ferner ein solcher Akkord aus einer kleinen Terze, verminderten Quinte und kleinen Septime, so nennt man ihn seiner verminderten Quinte und kleinen Septime wegen, einen vermindert-kleinen Septimenakkord. Ausser diesen drei wesentlich von einander verschiedenen Septimenakkorden gibt es noch einen Septimenakkord, welcher eine grosse Terze, reine Quinte und kleine Septime enthält, und der als der Stammakkord aller dissonirenden Akkorde anzusehen ist, wovon aber der Grund erst im folgenden Kapitel zur Sprache kommen wird. Hier folgen indessen diese vier Gattungen von Septimenakkorden, wie sich dieselben auf den verschiedenen Stufen der Tonleiter bilden, zugleich mit ihrer vollständigen Bezifferung.




Jeder Septimenakkord kann, da er vier wesentlich von einander verschiedene Töne enthält, dreimal umgekehrt werden. Bei seiner ersten Umkehrung liegt dessen Terze in der untersten Stimme, und man nennt ihn seinen Intervallenverhältnissen nach einen Terzquintsextenakkord, oder auch nur: Quintsextenakkord, zum Beispiel:



Die eigentliche Quinte dieses Akkordes wird also hier zur Terze, die Septime zur Quinte und der Grundton zur Sexte.

Durch die zweite Umkehrung des Septimenakkordes, wo die Quinte desselben in der Unterstimme liegt, entsteht ein Terzquartsextenakkord,  denn die eigentliche Septime des Akkordes bildet jetzt zum Basston eine Terze, der Grundton eine Quarte und die Terze eine Sexte.

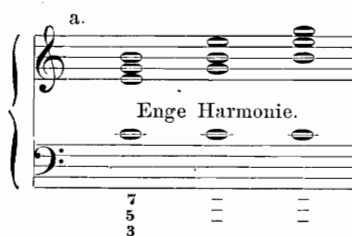

Bei der dritten Umkehrung des Septimenakkordes liegt die Septime in der Unterstimme, und man nennt ihn deswegen einen Sekundquartsextenakkord,  denn der Grundton dieses Akkordes bildet nun hier eine Sekunde, dessen Terze eine Quarte, und dessen Quinte eine Sexte vom Basston. Der Kürze wegen wird dieser Akkord auch häufig nur Sekundenakkord genannt, weil er sich durch die Sekunde schon hinlänglich von den beiden andern Umkehrungen eines Septimenakkordes unterscheidet.

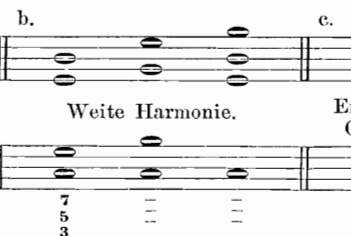

Da also, wie schon weiter oben gesagt wurde, ein jeder Septimenakkord vier verschiedene Töne hat, so braucht natürlich bei einem vierstimmigen Satz auch kein Intervall desselben verdoppelt zu werden; doch trifft es sich zuweilen, dass man die Quinte hinweglassen, und dafür den Grundton oder dessen Terze verdoppeln muss. Die Terze eines Septimenakkordes verdoppelt man indessen nur selten, besonders wenn dieselbe gross, und die Septime klein ist.



Hier folgen nun die verschiedenen Gestaltungen des grossen Septimenakkordes.



Der Terzquintseptimenakkord



mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten, nebst seinen gebräuchlichen Verdoppelungen.

a.  Enge Harmonie. 

b.  Weite Harmonie. 

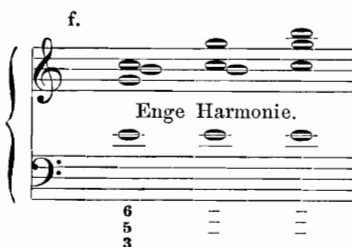

c.  Enge Harm. mit verdopp. Grundton ohne Quinte. 


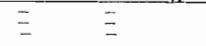
d.  Weite Harm. mit verdopp. Grundton ohne Quinte. 


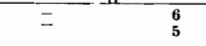
e.  Zerstreute Harmonie mit verdoppelter Terze ohne Quinte. 



Der Terzquintsextenakkord

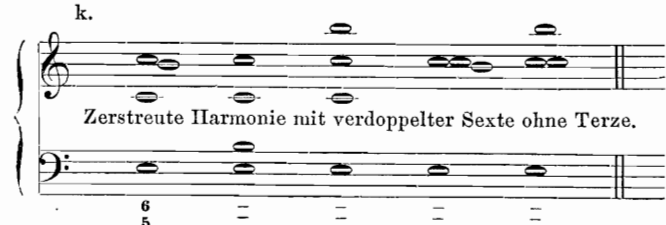

mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten, nebst seinen gebräuchlichen Verdoppelungen.

f.  Enge Harmonie. 

g.  Weite Harmonie. 

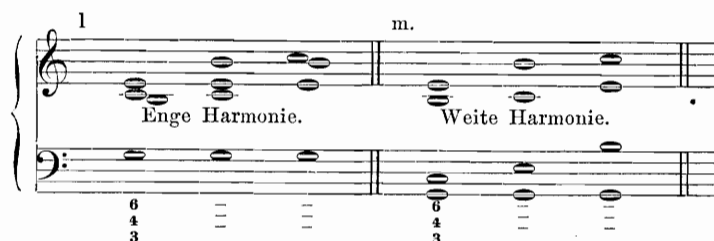
h.  Enge Harm. mit verdopp. Basston ohne Terze. 

i.  Weite Harm. mit verdopp. Basston ohne Terze. 

k.  Zerstreute Harmonie mit verdoppelter Sexte ohne Terze. 

Der Terzquartsextenakkord

mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten.



Da bei diesem Akkord kein Intervall fehlen darf, so enthält er auch nur drei Lagen in enger und drei Lagen in weite Harmonie.

Der Sekundquartsextenakkord

mit seinen verschiedenen Lagen und Gestalten, nebst seinen gebräuchlichen Verdoppelungen.

n. Enge Harmonie. o. Weite Harmonie.

6 4 2 6 4 2

p. q.

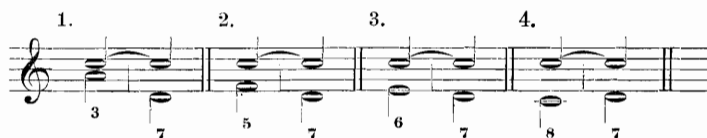
Zerstreute Harm. mit verdoppelter Sekunde ohne Sexte. Zerstreute Harm. mit verdoppelter Quarte ohne Sexte.

4 2 4 2

Die Vorbereitung und Auflösung der Septime.

Ueber den richtigen Gehrauch der Septimenakkorde sind nun noch zwei sehr wesentliche Punkte in Betracht zu ziehen; nämlich: deren Vorbereitung und Auflösung.

Weil es unter den Septimenakkorden welche gibt, die dem Gehör nicht so zugänglich sind, dass sie von vier Singstimmen zu gleicher Zeit frei angeschlagen und rein gesungen werden können, so muss der Ton, welcher zur Septime werden soll, schon in einem vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme entweder als Terze, Quinte, Sexte oder Oktave enthalten sein, damit das Gehör schon vorher darauf vorbereitet ist. Zum Beispiel:



Die Septime *c* ist also hier bei Eins durch eine Terze, bei Zwei durch eine Quinte, bei Drei durch eine Sexte und bei Vier durch eine Oktave vorbereitet worden.

Die Auflösung der Septime geschieht, wenn dieselbe durch eine stufenweise, abwärtsgehende Bewegung in ein consonirendes Verhältniss zu den andern Tönen eines Akkordes tritt. Alle wesentliche Dissonanzen haben nämlich das Streben sich ihrem Grundtone zu nähern; diese Annäherung, welche man die Auflösung der Dissonanz nennt, kann aber nur schrittweise, das heisst: einen halben oder ganzen Ton abwärts geschehen, wobei der Grundton der Dissonanz eine freie Bewegung auf- oder abwärts macht, oder auch auf derselben Stufe liegen bleibt.

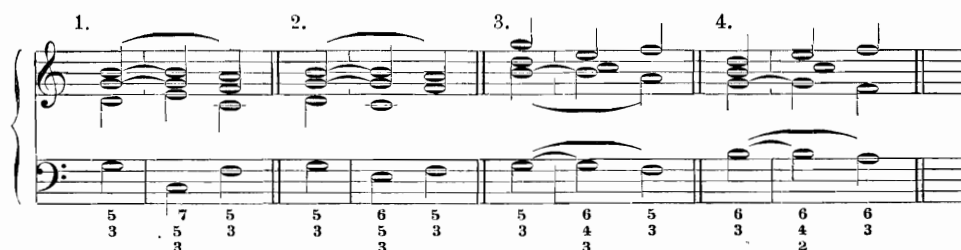
Die regelmässigste Auflösung aller grossen und kleinen Septimen ist in die Terze eines darauf folgenden Dreiklangs, dies geschieht, indem dieselben einen halben oder ganzen Ton abwärts gehen, während ihr Grundton eine Quarte herauf- oder eine Quinte herspringt. Zum Beispiel:



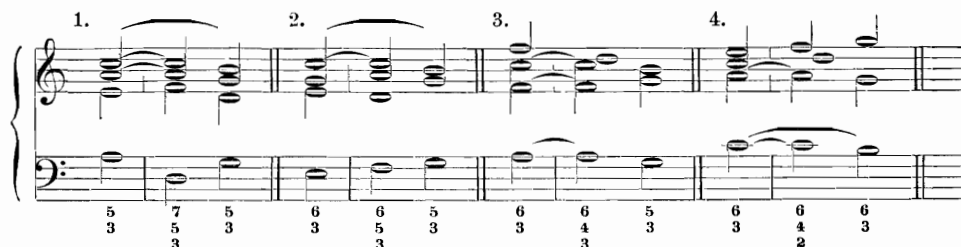
Wie hier zu sehen ist, steht die Septime immer im Niedertakt, ihre Vorbereitung und Auflösung aber im Auftakt. Obschon das die eigentlich richtige Stellung der Dissonanz ist, so wird es dennoch öfter nöthig, von dieser Regel eine Ausnahme zu machen. Dieser Fall tritt ein, wenn der Septimenakkord auf einen Tonschluss führen soll, oder wenn mehrere Septimenakkorde nacheinander folgen.

In den folgenden Beispielen sieht man nun die regelmässigen Auflösungen des grossen, kleinen und vermindert kleinen Septimenakkordes sammt ihren Umkehrungen.

Auflösungen des grossen Septimenakkordes.

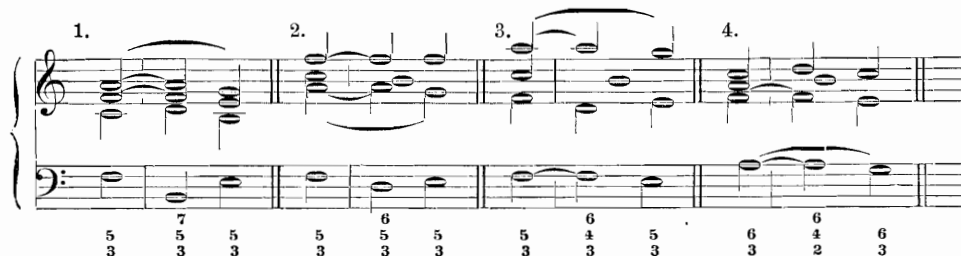


Auflösungen des kleinen Septimenakkordes.



Im zweiten Beispiel wurde die Septime durch eine Sexte vorbereitet.

Auflösung des vermindert kleinen Septimenakkordes.



Ehe wir nun auch die Auflösung des Septimenakkordes welcher sich auf der fünften Stufe einer Tonleiter bildet vornehmen, ist es nöthig, zuvor einige Erläuterungen über dessen Bedeutung vorausgehen zu lassen.

Man hat denjenigen Tonstufen einer Tonleiter, welche in einem consonirenden Verhältnisse zu ihrem gemeinschaftlichen Grundtone stehen, in der Kunstsprache besondere Benennungen beigelegt. Der Grundton selbst wird nämlich Tonika genannt, und dessen Ober- und Unterquinte: Ober- und Unterdominante, weil beide in einem vollkommen consonirenden Verhältnisse zu ihrer Tonika stehen, und dieselbe dadurch gewissermassen beherrschen. Ferner nennt man die Oberterze einer Tonleiter Obermediante, weil sie zwischen der Tonika und der Oberdominante in der Mitte liegt; und ebenso nennt man die Unterterze des Haupttons Untermediante, weil sie zwischen der Unterdominante und Tonika in der Mitte liegt. Der Obersekunde hat man keine besondere Benennung gegeben.

Nach diesen Namen, welche man den fünf Tonstufen beigelegt hat, werden nun auch die Akkorde benannt, welche sich darauf bilden, und man sagt daher öfter anstatt: der Dreiklang der ersten Stufe, der Dreiklang der Tonika; oder anstatt: Dreiklang der vierten oder fünften Stufe, Dreiklang der Unter- oder Oberdominante, u. s. w.

Von besonderer Wichtigkeit ist aber der Septimenakkord, welcher sich auf der fünften Stufe einer Tonleiter bildet, weil seine regelmässige Auflösung auf den Dreiklang der Tonika führt, weshalb er auch der geeignetste Akkord ist, um einen Tonschluss zu bewirken, und man bezeichnet ihn daher mit dem bedeutungsvollen Namen Dominant-Septimenakkord, über dessen Auflösung man sich nun folgendes zu merken hat.

Der Grundton dieses Akkordes, welches die Dominante ist, geht entweder eine Quinte herab, oder eine Quarte herauf in die Tonika, indem die Terze desselben als Leiteton einen halben Ton aufwärts in die Tonika geht. Die Septime löst sich einen halben Ton abwärts in die Terze der Tonika auf; und die Quinte, welche in ihrer Fortschreitung frei ist, kann einen Ton herab in die Tonika, oder einen Ton herauf in die Terze derselben gehen. Bei dieser Auflösung muss aber die Quinte in dem Akkord der Tonika fehlen. Zum Beispiel:

1. 2. 3. 4.

5 7 8 6 7 8 5 7 8 6 7 8

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Man kann aber auch die Quinte des Dominantenakkords weglassen, und dafür dessen Grundton verdoppeln, wodurch alsdann der Dreiklang der Tonika seine Quinte erhält. Zum Beispiel:

5. 6. 7. 8.

5 7 5 6 7 5 5 7 5 6 7 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Bei den drei Umkehrungen des Dominant-Septimenakkordes findet in Betreff seiner Auflösung mit dessen Terze, Quinte und Septime dieselbe Prozedur Statt; die Dominante aber bleibt in derselben Stimme liegen, wodurch diese beiden Akkorde ihre vollständigen Intervalle behalten. Zum Beispiel:

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

16. 17. 18.

In dem letzten dieser Beispiele springt die Oberstimme während der Auflösung des Basses eine Quarte hinauf, was von ganz guter Wirkung ist.

Hiermit beschliesse ich nun die normalen Auflösungen der vier tonleitergemässen Septimenakkorde, wie aber die Septimen auch noch auf viele andere Arten aufgelöst werden können, soll in der Folge genügend gezeigt werden.

K A P I T E L V.

Herleitung des grossen Dreiklangs und Dominantseptimenakkords, so wie aller übrigen consonirenden und dissonirenden Akkorde aus den Gesetzen der Akustik.

Es ist in der Natur begründet, dass eine gespannte Saite von beträchtlicher Länge, wenn dieselbe in Schwingung (Vibration) gebracht wird, nicht allein ihrer ganzen Länge nach eine gewisse Anzahl Schwingungen macht, sondern dass sich dieselbe auch noch zugleich in viele kleinere Theile theilt, welche Theile dann wieder für sich ihre eigenen Schwingungen machen; woher es denn kommt, dass bei einem jeden tiefen Ton noch viele andere höheren Töne mitklingen. Diejenigen Stellen, wo sich eine Saite theilt, nennt man Schwingungsknoten, und solche Schwingungsknoten sind an einer jeden Saite vielfach vorhanden. Der erste Schwingungsknoten befindet sich in der Mitte einer Saite und theilt dieselbe demnach in zwei gleiche Hälften; die andern Schwingungsknoten theilen eine Saite noch ausserdem in drei, vier, fünf, sechs und mehr Theile, und es lassen sich daher beim Anschlagen eines tiefen Tones, zum Beispiel des grossen *C*, alle die Töne, deren Verhältnisse man an den darunter befindlichen Zahlen sieht, — wenn auch gleich in einem immer geringeren Grade — zugleich mitvernehmen, weshalb man denn auch diese mitklingenden Töne, Aliquot- oder Beitöne nennt.



Durch das Anschlagen des ersten Tones *C* klingen also alle diesem nachfolgenden Töne zu gleicher Zeit mit; und zwar von 1 : 2 die reine Oktave *C-c*, von 2 : 3 die reine Quinte *c-g*, von 3 : 4 die reine Quarte *g-c̄*, von 4 : 5 die grosse Terze *c̄-ē*, von 5 : 6 die kleine Terze *ē-ḡ*, und von 6 : 7 wieder eine kleine Terze *ḡ-b̄*. Vom siebenten bis zum vierzehnten Ton zeigen sich nun lauter Sekunden, von welchen aber keine der andern ganz gleich ist, weil diese Intervalle, wie man sieht, von Ton zu Ton überhaupt immer kleiner werden, je weiter dieselben von ihrem gemeinschaftlichen Grundtone entfernt liegen, so dass zuletzt die kleinsten Differenzen zum Vorschein kommen, welche auch selbst das feinste Gehör nicht mehr zu unterscheiden vermag, und es ist demnach begreiflich, dass die Töne, wie sie aus der Natur hervorgehen, für unser jetziges Tonsystem unmöglich alle tauglich sein können, weil mit Ausnahme der reinen Oktaven alle übrigen Intervalle mehr oder weniger gegeneinander differiren.

Die erste Differenz zeigt sich schon bei der kleinen Terze *g-b*, welche das Verhältniss 6 : 7 hat, denn sie ist um $\frac{35}{36}$ kleiner, als die eigentliche Terze *ē-ḡ*, deren Verhältniss bekanntlich 5 : 6 ist. Ebenso ist auch die grosse Sekunde *b̄-c̄* grösser, als der grosse ganze Ton *c̄-d̄*, denn die Differenz zwischen 7 : 8 und 8 : 9 ist $\frac{63}{64}$; und dass der kleine ganze Ton *d̄-ē*, welcher das Verhältniss 9 : 10 hat, um $\frac{80}{81}$ kleiner ist, als der grosse ganze Ton *c-d* oder 8 : 9, haben wir bereits schon in dem ersten Kapitel bei den Intervallen kennen gelernt.

Auffallend wird es indessen Manchem vorkommen, dass das Verhältniss 10 : 11 (also *e* zu *f*) grösser sein soll, als das von 11 : 12 (*f* zu *g*), und dennoch ist es gewiss, dass der Ton *f*, wie er aus der Akustik hervorgeht, näher bei *g* liegt als bei *e*. Die Sekunde *e-f* ist also hier kein halber, sondern beinahe ein ganzer Ton; den ersten halben Ton aber gibt uns das Verhältniss 15 : 16 oder *h* zu *c*.

Vom sechzehnten bis zum zweiunddreissigsten Ton ergeben sich nur chromatische und enharmonische Töne, wovon indessen die übermässige Prime *g-gis* das einzige Intervall ist, welches sein richtiges Verhältniss hat, nämlich 24 : 25.

Hierbei ist auch bemerkenswerth, dass diejenigen Töne, welche beim Anschlagen einer tiefen Saite mitklingen, auch in den Hörnern und Trompeten als Naturtöne — und zwar genau mit denselben Differenzen enthalten sind; denn das *b* zum Beispiel ist auf allen diesen Instrumenten um eine Schwebung tiefer, und der Ton zwischen *e* und *g* ist mehr *fis* als *f*.

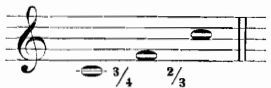
*) Dieser Ton schwebt zwischen *b* und *h*, weshalb es auch keine andere Bezeichnung für denselben gibt.

Dass der grosse Dreiklang $c-e-g$ aus der Natur selber hervorgeht, sieht man nun an den Verhältnissen $4:5:6$, und derselbe kann daher mit Recht als der Stammakkord aller andern Dreiklänge angesehen werden.

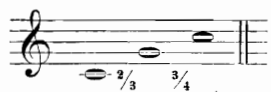
Nimmt man nun zu diesem Dreiklang die folgende Terze $g-b$, also das Verhältniss $6:7$ hinzu, so erhält man durch die Zahlen $4:5:6:7$ den Septimenakkord $c-e-g-b$, welcher im vorhergehenden Kapitel unter dem Namen Dominantseptimenakkord bekannt geworden ist, und welcher als der Stammakkord aller dissonirenden Akkorde angesehen werden kann.

Die Tonleiter, welche sich durch die Aliquotttöne von der Zahl acht bis sechzehn bildet, ist ebensowenig jetzt als früher brauchbar gewesen, weil darin einige Töne vorkommen, die nicht ihr richtiges Verhältniss haben, nämlich f und a ; auch enthält dieselbe noch ausserdem von b zu h ein chromatisches Intervall, welches in keine diatonische Tonleiter gehört, und es muss daher unsere jetzige Tonleiter auf eine andere Weise entstanden sein.

Die wahrscheinlichste Art, wie die Töne unserer gegenwärtigen Durtonleiter geordnet und festgestellt wurden, scheint mir diejenige, welche durch die Theilung der Saiten bewirkt wird. Man kann nämlich ein Intervall sowohl arithmetisch als harmonisch theilen; bei jeder dieser beiden Theilungen entstehen ungleiche Theile; denn theilt man zum

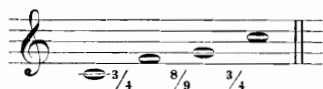
Beispiel die Oktave $\bar{c}-\bar{c}$ arithmetisch, so erhält man dadurch die Quarte $\bar{c}-\bar{f}$ und die Quinte $\bar{f}-\bar{c}$ 

Und theilt man dieselbe Oktave harmonisch, so erhält man zuerst die Quinte $g-c$, und alsdann die Quarte $\bar{c}-\bar{g}$.



Durch diese beiden Theilungen sind nun schon die Tonika, die Unter- und Oberdominante, so wie

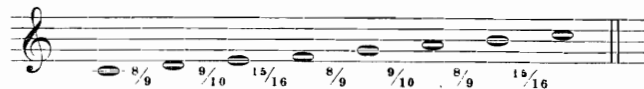
die Oktave der Tonika, also schon vier sehr wesentliche Töne für eine Tonleiter festgestellt. Zum Beispiel:



Diese vier Töne bilden wie man sieht, von \bar{c} zu \bar{f} und von \bar{g} zu \bar{c} zwei reine Quartan, von welchen eine jede ihr richtiges Verhältniss $4:3$ hat, und welche durch den grossen ganzen Ton $\bar{f}-\bar{g}$, also $9:8$ getrennt sind.

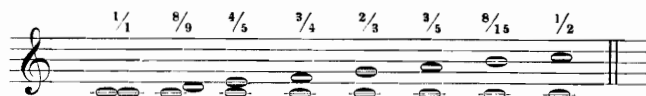
Sollten nun diese beiden Quartan durch Zwischentöne ausgefüllt werden, so konnte dies nur mit einem grossen und einem kleinen ganzen, und einem grossen halben Ton geschehen. Man theilte daher zuerst die Quinte $\bar{c}-\bar{g}$ harmonisch, und erhielt dadurch die grosse Terze $c-e$. Auf dieselbe Weise theilte man wieder die Terze $\bar{c}-\bar{e}$, wodurch man den grossen ganzen Ton $\bar{c}-\bar{d}$, und den kleinen ganzen Ton $\bar{d}-\bar{e}$ erhielt. Ebenso wurde nun auch noch die Quinte $\bar{f}-\bar{c}$ getheilt, wodurch man die grosse Terze von \bar{f} , also \bar{a} erhielt, welches der sechste Ton der Tonleiter und ein kleiner ganzer Ton von \bar{g} ist. Um endlich auch noch den siebenten Ton der Tonleiter zu erhalten, theilte man die Quinte $\bar{g}-\bar{d}$ harmonisch, und das Ergebniss dieser Theilung war die grosse Terze von \bar{g} , also \bar{h} , welches von \bar{a} wieder ein grosser ganzer Ton ist.

Fassen wir nun das Resultat von allen diesen Theilungen zusammen, so finden wir, dass unsere jetzige Tonleiter aus drei grossen ganzen, zwei kleinen ganzen und zwei grossen halben Tönen besteht, welche sich in folgender Ordnung aneinanderreihen.



Von c zu d , von f zu g und von a zu h bilden sich also grosse ganze Töne, von d zu e und von g zu a kleine ganze Töne und von e zu f und von h zu c grosse halbe Töne.

Auf diese Weise erhielt demnach ein jedes Intervall der Tonleiter sein richtiges Verhältniss, was man an dem folgenden Exempel sehen kann, wo die sämmtlichen Intervalle der Tonleiter von ihrem gemeinschaftlichen Grundtone aus berechnet sind.



Sobald einmal eine geordnete Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne für die Tonleiter festgestellt war, und man gesehen hat, dass sich auf der ersten Stufe derselben durch zwei übereinandergestellte Terzen der grosse Dreiklang bildet, so lag der Gedanke sehr nahe, dasselbe auch auf den andern Tonstufen zu versuchen, und durch diesen Versuch erhielt man auf jeder der sechs andern Tonstufen ebenfalls einen Dreiklang. Von diesen sieben Drei-

klängen sind diejenigen, welche sich auf der ersten, vierten und fünften Stufe bilden besonders wichtig, weil sie die sieben Tonstufen der Tonleiter enthalten, weshalb auch manche Tongelehrte die Tonleiter aus diesen drei Akkorden herzuleiten suchen.

Woher es nun kommt, dass man von den Tonleitern, welche sich auf jeder der sieben Tonstufen bilden, hauptsächlich nur diejenige als eigentliche normale gewählt hat, welche sich vom Tone *c* bis zu dessen Octave bildet, scheint mir eine Frage zu sein, die hier noch besprochen zu werden verdient.

So viel man weiss, wurde die Tonleiter von *c* anfangend erst ohngefähr zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts als Normaltonleiter für alle Durtonleitern eingeführt, obgleich dieselbe vor allen andern damals gebräuchlichen den Vorzug besitzt, dass sie durch die Fortschreitung von ihrem siebenten zum achten Tone einen bestimmten Abschluss gewährt, und auch zugleich in ihrem vierten und fünften Ton eine reine Quarte und Quinte enthält, was man bei keiner der sechs andern Tonleitern welche sich aus den Naturtönen bilden lassen, vereinigt findet. Ferner besteht diese Tonleiter auch noch ausserdem von ihrem Grundtone bis zu ihrer Quarte, (von *c* zu *f*) und von ihrer Quinte bis zu ihrer Oktave (von *g* zu *c*) aus zwei gleichen Hälften, wovon eine jede Hälfte zwei ganze Töne und einen halben Ton enthält, wodurch eine unserem metrischen Gefühle entsprechende Symetrie entsteht.

Die erste Veranlassung zu unserer jetzigen Durtonleiter gab wahrscheinlich Guido von Arezzo, ein Benedictinermönch, welcher in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts florirte, indem die von diesem Mönche entworfene Singmethode aus den Tönen *c-d-e-f-g-a* bestand, welchen man bald nachher noch die zu unserer Cdurtonleiter fehlenden Töne *h* und *c* beifügte, wodurch also dieser Guido schon damals den Grund zu unserem jetzigen Durgeschlechte gelegt hätte.

KAPITEL VI.

Von den Dur- und Mollarten und den Akkorden, wodurch dieselben gebildet werden.

Unter dem Worte Tonart versteht man die Anwendung der harmonischen und melodischen Bestandtheile derjenigen Tonleiter, woraus die Hauptsätze eines Musikstücks gebildet sind; weshalb denn auch gewöhnlich ein Tonstück mit denselben angefangen und beendigt wird.

Wenn man sich daher bei Abfassung einer Melodie oder eines mehrstimmigen Satzes nur solcher Töne und Akkorde bedient, welche in der Tonleiter vom Tone *c* anfangend enthalten sind, so steht diese Melodie oder dieser Satz in Cdur. Man nennt nämlich diejenige Tonart, deren Tonleiter auf ihrer ersten, vierten und fünften Stufe grosse Dreiklänge hat, eine Durtonart, und dieselbe eignet sich besonders dadurch, dass ihre Hauptelemente, der Dreiklang der Tonika, Ober- und Unterdominante grosse Dreiklänge sind, vorzüglich zu heiteren Gefühlsausdrücken.

Um nun der Durtonart eine andere Tonart entgegenzustellen, die einen weicheren Charakter hat und sich daher mehr zu ernsten Empfindungen eignet, so wählte man hierzu diejenige Tonleiter, auf deren ersten, vierten und fünften Stufe kleine Dreiklänge stehen. Eine solche Tonleiter findet sich aber nur, wenn man dieselbe von der Unterterze einer Durtonleiter anfangend bildet, zum Beispiel vom Tone *c* der Ton *a*; und so ist denn auf diese Weise unsere heutige Molltonart entstanden. Es gibt also zwei in ihrem Charakter verschiedene Tongeschlechter, nämlich ein Dur- und ein Mollgeschlecht.

Von diesen beiden Tongeschlechtern werden Cdur und Amoll als Normaltonarten angesehen, weil ihnen alle andern nachgebildet worden sind. In einer Durtonart sind also die Dreiklänge der Tonika und der Ober- und Unterdominante gross, und in einer Molltonart klein; zum Beispiel:



Diese beiden Tonarten bilden demnach in Betreff ihrer drei wesentlichsten Akkorde eine vollständige Parallele, weshalb man auch die zweite die Parallelmolltonart der ersten, und die erste die Paralleldurtonart der zweiten nennt.

Bei dem weiteren Vergleich dieser beiden Tonarten wird man aber finden, dass die Molltonleiter dadurch dass bei ihr der Schritt von der siebenten zur achten Stufe kein halber, sondern ein ganzer Ton ist, keinen so bestimmten Abschluss gewährt als wie die Durtonleiter. Um nun der Molltonleiter ebenfalls einen befriedigenden Abschluss geben zu können, muss bei ihr der siebente Ton besonders erhöht werden, damit ihre Tonika durch denselben gleich der Durtonleiter einen Leiteton erhält, und die harmonischen Hauptbestandtheile einer Molltonart stellen sich alsdann auf folgende Weise dar: auf der Tonika und Unterdominante kleine Dreiklänge, und auf der Oberdominante ein grosser Dreiklang. Zum Beispiel:



Der erhöhte siebente Ton ist also nur dann nothwendig, wenn der Hauptklang der Tonart darauf folgen soll; folgt aber der sechste Ton darauf, alsdann hängt es von der harmonischen Grundlage ab, ob der erhöhte siebente Ton beibehalten, oder der natürliche siebente Ton dafür genommen werden muss.

Da bei denjenigen Akkorden der Molltonleiter, worin der natürliche siebente Ton enthalten ist, auch der erhöhte siebente Ton genommen werden kann, so entsteht dadurch auf der erhöhten siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang und ein Septimenakkord, welcher seiner verminderten Septime wegen ein verminderter Septimenakkord genannt wird. Zum Beispiel:

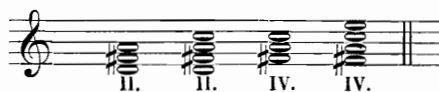


Auf der dritten Stufe der Molltonleiter bildet sich ferner durch die erhöhte siebente Stufe ein Dreiklang mit einer übermässigen Quinte, und ein Septimenakkord mit einer übermässigen Quinte und grossen Septime, weshalb man den Ersteren einen übermässigen Dreiklang und den Zweiten einen übermässiggrossen Septimenakkord nennt. Zum Beispiel:



Ebenso wie man der Molltonart durch ihre erhöhte siebente Stufe einen befriedigenden Abschluss gegeben hat, so suchte man auch nachher sowohl in Dur als in Moll bisweilen durch die erhöhte vierte Stufe der Oberdominante dieser beiden Tonarten einen Leiteton zu geben, weil die Oberdominante nächst der Tonika einer der wichtigsten Töne der Tonart ist. Ob nun gleich dieser erhöhte vierte Ton nicht in die Tonart zu gehören scheint, so macht er dennoch bei richtiger Anwendung eine ganz der Tonart gemässe Wirkung. Den Grund hiervon sucht Abt Vogler, ein scharfsinniger Tongelehrter, geb. zu Würzburg 1749, aus dem Verhältniss 11 : 12 der im vorigen Kapitel angegebenen mitklingenden Töne herzuleiten, weil sich hier das *f* beinahe wie unser jetziges *fis* verhält, und daher zu *g* eher einen halben als einen ganzen Ton bildet.

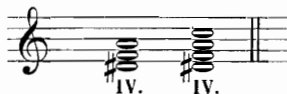
Durch den erhöhten vierten Ton entstehen nun in der C-durtonleiter auf der zweiten und vierten Stufe folgende Akkorde:



Ueberträgt man diese Akkorde auf die A-molltonleiter, so erhält man durch den erhöhten vierten Ton *dis* auf der zweiten Stufe einen Dreiklang und Septimenakkord, wovon der erste seiner grossen Terze und verminderten Quinte wegen ein hartverminderter Dreiklang, und der zweite aus demselben Grunde ein hartverminderter Septimenakkord genannt wird.



Auf der erhöhten vierten Stufe selbst entsteht ein Dreiklang und Septimenakkord, von welchen der erste eine verminderte Terze und Quinte und der zweite noch zu diesen beiden Intervallen eine verminderte Septime enthält. Der eine wird deshalb ein doppeltverminderter Dreiklang und der andere ein doppeltverminderter Septimenakkord genannt.



Endlich bildet sich auch noch durch den erhöhten vierten Ton in Moll auf der natürlichen siebenten Stufe der Tonleiter ein Akkord, welcher aus einer grossen Terze, übermässigen Quinte und kleinen Septime besteht und seiner Quinte und Septime wegen ein übermässig kleiner Septimenakkord genannt wird.



Vergleichen wir nun die sämtlichen Akkorde, welche wir bis jetzt kennen gelernt haben, hinsichtlich ihrer Verschiedenheit, so ergeben sich im Ganzen sechs wesentlich von einander verschiedene Dreiklänge und neun wesentlich von einander verschiedene Septimenakkorde, die alle ihren Ursprung entweder aus einer Dur- und Molltonleiter zugleich, oder auch nur aus einer Molltonleiter allein hernehmen, und welche hier mit spezieller Angabe ihrer Bestandtheile, ihrer Entstehung, sowie, was über einen jeden in Betreff seiner richtigen Anwendung zu bemerken ist, nach einander folgen sollen; zum Beispiel:

Die sechs wesentlich von einander verschiedenen Dreiklänge.

- 1) Der grosse Dreiklang besteht aus einer grossen Terze und reinen Quinte, und entspringt auf der

ersten, vierten und fünften Stufe einer Dur- und auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe einer Molltonleiter. Bei diesem Akkord verdoppelt man am meisten den Grundton, doch kann auch dessen Terze und Quinte verdoppelt werden; die Terze verdoppelt man jedoch nur, wenn sie nicht der Leiteton eines darauffolgenden Akkordes ist.

- 2) Der kleine Dreiklang besteht aus einer kleinen Terze und reinen Quinte und entspringt auf der

ersten, vierten und fünften Stufe einer Moll- und auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe einer Durtonleiter. Auch bei diesem Akkord kann jedes Intervall verdoppelt werden.

- 3) Der verminderte Dreiklang besteht aus einer kleinen Terze und verminderten Quinte, und entspringt auf der zweiten Stufe einer Moll- und auf der siebenten Stufe einer Durtonleiter. In Moll kann bei diesem Akkorde nur der Grundton oder dessen Terze verdoppelt werden; in Dur hingegen gewöhnlich nur die Terze, denn seine Prime ist hier der Leiteton der Tonika, und die Quinte eine Dissonanz. Bei seiner ersten Umkehr verdoppelt man indessen auch manchmal seine Quinte, weil dieselbe alsdann die verdoppelte Terze des Basstones ist. Zum Beispiel:



- 4) Der hartverminderte Dreiklang besteht aus einer grossen Terze und verminderten Quinte, und entspringt durch den erhöhten vierten Ton auf der zweiten Stufe einer Molltonleiter. Bei diesem Akkord kann nur der Grundton verdoppelt werden, und die Terze liegt gewöhnlich als übermässige Sexte über der Quinte, weil die verminderte Terze *dis-f* gehörwidrig ist. Zum Beispiel:

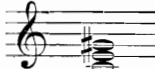


Das Kreuz welches hier unter der Zahl 5 steht, zeigt die erhöhte Terze *dis* an, was die übliche Bezeichnung für dieselbe ist.

- 5) Der doppeltverminderte Dreiklang besteht aus einer verminderten Terze und verminderten Quinte, und entspringt auf der erhöhten vierten Stufe einer Molltonleiter. Dieser Akkord wird nur in seiner ersten Umkehrung gebraucht, bei welcher die Terze — die eigentliche Quinte des Akkordes — verdoppelt ist. Zum Beispiel:




Das Kreuz in der Bezifferung vor der Zahl 6 zeigt an, dass die Sexte dieses Akkordes erhöht werden soll.

- 6) Der übermässige Dreiklang  besteht aus einer grossen Terze und übermässigen Quinte, und ent-


springt durch den erhöhten siebenten Ton auf der dritten Stufe einer Molltonleiter. Bei diesem Akkord wird meistens nur der Grundton verdoppelt; doch kann dies auch mit dessen Terze geschehen, dieselbe darf aber alsdann nicht der Leiteton eines darauffolgenden Akkordes sein.

Von diesen sechs Dreiklängen sind die drei ersten tonleitergemässe Dreiklänge, weil sie aus den natürlichen Bestandtheilen einer Dur- oder Molltonleiter — und also ohne Versetzungszeichen — gebildet werden können. Die drei letzten hingegen sind abgeleitete Dreiklänge, weil dieselben aus den vorhergehenden durch die Modification eines ihrer Intervalle entstehen, und daher auch nicht ohne Versetzungszeichen zu bilden sind.


Die neun wesentlich von einander verschiedenen Septimenakkorde.

- 1) Der grosse Septimenakkord  besteht aus einer grossen Terze, reinen Quinte und grossen Septime,


und entspringt auf der ersten und vierten Stufe einer Dur- und auf der dritten und sechsten Stufe einer Molltonleiter. Dieser Akkord ist in jeder Umkehrung anwendbar, seine Septime muss aber vorbereitet sein. Was man unter Vorbereitung versteht, ist schon früher erklärt worden.

- 2) Der Dominantseptimenakkord  besteht aus einer grossen Terze, reinen Quinte und kleinen Septime,


und entspringt auf der fünften Stufe einer Durtonleiter. Bei diesem Akkord kann die Septime in jeder Umkehrung frei eintreten.

- 3) Der kleine Septimenakkord  besteht aus einer kleinen Terze, reinen Quinte und grossen Septime,


und entspringt auf der ersten, vierten und fünften Stufe einer Moll- und auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe einer Durtonleiter. Auch dieser Akkord ist in jeder Umkehrung anwendbar, seine Septime muss aber vorbereitet sein.

- 4) Der vermindertkleine Septimenakkord  besteht aus einer kleinen Terze, verminderten Quinte und

kleinen Septime und entspringt auf der zweiten Stufe einer Moll- und auf der siebenten Stufe einer Durtonleiter. In Moll ist dieser Akkord in jeder Umkehrung anwendbar, seine Septime muss aber vorbereitet sein. In Dur kann die Septime im freien Satze bisweilen ohne Vorbereitung eintreten, sie muss aber alsdann über ihrem Grundton liegen; besonders wenn der Dreiklang der Tonika darauf folgt; was sich später bei der Auflösung dieses Akkordes zeigen wird.

- 5) Der verminderte Septimenakkord  besteht aus einer kleinen Terze, verminderten Quinte und ver-

minderten Septime, und entspringt auf dem erhöhten siebenten Ton einer Molltonleiter. Bei diesem Akkord kann die Septime in jeder Umkehrung frei eintreten.


- 6) Der hartverminderte Septimenakkord  besteht aus einer grossen Terze, verminderten Quinte und


kleinen Septime, und entspringt durch den erhöhten vierten Ton auf der zweiten Stufe einer Molltonleiter. Bei diesem Akkorde muss die Terze über der Quinte liegen, seine Septime kann aber in der freien Schreibart ohne Vorbereitung gebraucht werden. Zum Beispiel:



7) Der doppeltverminderte Septimenakkord  besteht aus einer verminderten Terze, verminderten Quinte und verminderten Septime, und entspringt auf der erhöhten vierten Stufe einer Molltonleiter. Bei diesem Akkord muss der Grundton über der Terze liegen; seine Septime kann frei eintreten. Zum Beispiel:



8) Der übermässiggrosse Septimenakkord  besteht aus einer grossen Terze, übermässigen Quinte und grossen Septime, und entspringt durch den erhöhten siebenten Ton auf der dritten Stufe einer Molltonleiter. Dieser Akkord ist in jeder Umkehrung anwendbar, die Septime und die Quinte müssen aber vorbereitet sein. Die Quinte kann indessen auch mitunter frei eintreten, es muss jedoch schrittweise geschehen.

9) Der übermässigkleine Septimenakkord  besteht aus einer grossen Terze, übermässigen Quinte und kleinen Septime, und entspringt durch den erhöhten vierten Ton auf der natürlichen siebenten Stufe einer Molltonleiter. Bei diesem Akkord muss die Quinte über der Septime liegen; Letztere kann aber alsdann frei eintreten. Zum Beispiel:

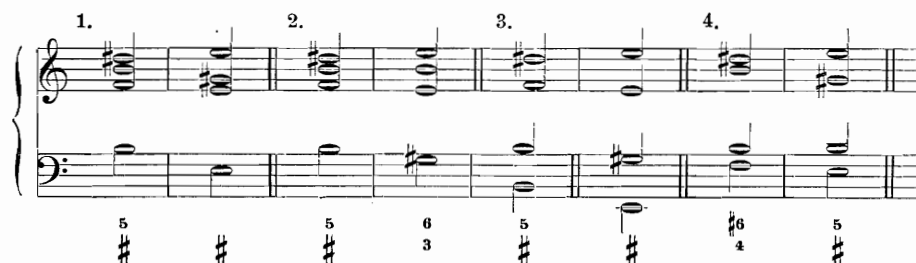


Von diesen neun Septimenakkorden sind die vier ersten tonleitergemässe, und die fünf folgenden abgeleitete Septimenakkorde.

Jetzt, wo wir die sämtlichen Dreiklänge und Septimenakkorde, welche sich in einer Dur- und Molltonleiter bilden, kennen gelernt haben, ist es vor allem nöthig, auch den richtigen Gebrauch von den darunter befindlichen Akkorden kennen zu lernen, welche vermöge ihrer dissonirenden Eigenschaften einer bestimmten Auflösung unterworfen sind. Wir beschränken uns indessen vorläufig nur auf die regelmässige Auflösung eines jeden dieser Akkorde, weil die aussergewöhnlichen Auflösungen derselben ohnehin in den späteren Kapiteln vorkommen. Hier folgen nun zuerst die Auflösungen des hartverminderten, doppeltverminderten und übermässigen Dreiklangs.

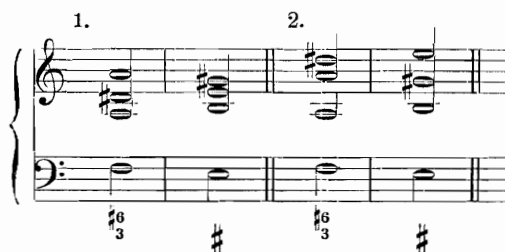
Die Auflösung des hartverminderten Dreiklangs *h-dis-f*.

Dieselbe geschieht gewöhnlich in den Dominantdreiklang, wobei die darin enthaltene übermässige Sexte in die Oktave geht.



Die Auflösung des doppeltverminderten Dreiklangs *dis-f-a*.

Dieselbe geschieht ebenfalls gewöhnlich in den Dominantdreiklang.



Die Auflösung des übermässigen Dreiklangs *c-e-gis*.

Dieser Akkord löst sich entweder in den Dreiklang der sechsten Stufe oder in den Dreiklang der Tonika auf.

In den drei ersten dieser Beispiele sieht man die Auflösung der übermässigen Quinte in die Terze des F-durdreiklangs, und in den drei folgenden die in die Oktave des A-molldreiklangs.

Da die gewöhnlichen Auflösungen der vier tonleitergemässen Septimenakkorde bereits schon früher vorgekommen sind, so folgen hier hauptsächlich nur diejenigen, welche wir noch nicht kennen gelernt haben.

Wir fangen indessen mit der Auflösung des vermindertkleinen Septimenakkordes an; denn obgleich dieser Akkord ebenfalls zu den tonleitergemässen Septimenakkorden gehört, und wir daher schon früher die Auflösung seiner Septime in die Terze eines Dreiklangs kennen lernten, so halte ich es dennoch für nöthig, nun auch seine Auflösung in den Dreiklang der Tonika kennen zu lernen, weil dies seine eigentliche Auflösung in einer Durtonart ist.

Die Auflösung des vermindertkleinen Septimenakkords *h-d-f-a*,

Die Septime löst sich hier in die Quinte des Dreiklangs der Tonika auf.

Wenn bei dieser Auflösung des vermindertkleinen Septimenakkordes dessen Terze unter der Septime liegt, so muss dieselbe während der Auflösung der Septime einen Ton aufwärts in die Terze der Tonika gehen, weil durch die gleichzeitige abwärtsgehende Fortschreitung der Terze und Septime verbotene Quintenfolgen entstehen würden, was man an den beiden hier stehenden Exempeln sehen kann.

Die Quinten im ersten Exempel können übrigens nicht allein vermieden werden, wenn man mit dem Tone *d* anstatt herab nach *c*, herauf nach *e* geht, wie dies in den früheren Beispielen geschehen ist, sondern auch dadurch, dass man mit demselben herab nach *g* springt.

Der Ton *f* im sechsten der vorhergehenden Beispiele, welcher anstatt sich nach *e* aufzulösen hinauf nach *g* geht, ist durch den mit aufwärtsgehenden Bass gerechtfertigt.

Die Auflösung des verminderten Septimenakkords *gis-h-d-f*.

Auch bei diesem Akkord löst sich hier die Septime in die Quinte des Dreiklangs der Tonika auf, und es verhält sich also damit gerade so, wie bei dem vorhergehenden, weshalb auch alle weiteren Bemerkungen überflüssig sind.

Die letzte Umkehrung dieses Akkordes blieb hier hinweg, weil dieselbe eine Auflösung in den Quartsextenakkord zur Folge hätte, welches keine befriedigende Wirkung auf das Gehör macht.

Die Auflösung des hartverminderten Septimenakkords *h-dis-f-a*.

Dieselbe geschieht gewöhnlich direct in den Dominantdreiklang, wobei sich die Septime in die Terze desselben auflöst.

Dieser Akkord wird meistens in seiner zweiten Umkehrung gebraucht, wie dies hier im zweiten, dritten und vierten Beispiel zu sehen ist.

Die Auflösung des doppeltverminderten Septimenakkords *dis-f-a-c*.

Diese geschieht ebenfalls in den Dominantdreiklang. Weil aber durch die directe Auflösung dieses Akkordes verbotene Quinten entstehen, so geht dessen Grundton und Terze gewöhnlich zuvor in die Dominante, wodurch die Auflösung der Septime und Quinte um einen Takttheil verzögert wird.

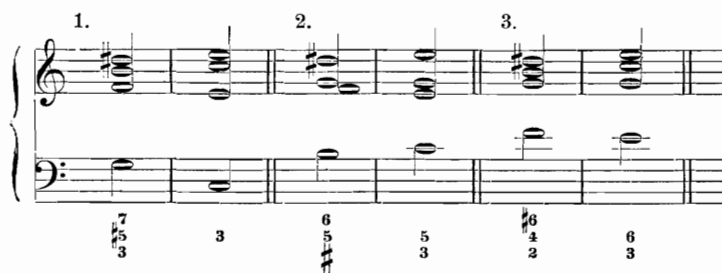
Wegen seiner verzögerten Auflösung muss der doppeltverminderte Septimenakkord immer im leichten Takttheil stehen, damit seine Auflösung ebenfalls in die leichte Taktzeit fällt, was bei allen derartigen Bindungen als Regel gilt.

Die Auflösung des übermässiggrossen Septimenakkords *c-e-gis-h*.

Bei diesem Akkorde geschieht die Auflösung der Septime und Quinte gewöhnlich in die Terze des F-durdreiklangs. Zur Vorbereitung der Septime und Quinte geht ihm entweder der Dominantdreiklang oder der Dominantseptimenakkord voraus.

Die Auflösung des übermässig kleinen Septimenakkords *g-h-dis-f*.

Dieser Akkord, obschon er seinen Ursprung aus einer Molltonleiter hernimmt, findet nichtsdestoweniger seine Anwendung hauptsächlich in Dur. Die Auflösung seiner Septime und Quinte geschieht in die Terze des C-durdreiklangs.



Von diesen drei Auflösungen ist diejenige des Terzquintsextenakkords im zweiten Beispiel die gebräuchlichste.

K A P I T E L VII.

Von den harmonischen Cadenzen oder Schlussbildungen.

Das Wort Cadenz bezeichnet einen Tonschluss oder Schlussfall.

Die verschiedenartigen Schlussbildungen, welche in der Musik vorkommen, sind von derselben Bedeutung, von welcher die Interpunktionen in schriftlichen Arbeiten sind. Denn gleich wie man sich in diesen der Punkte, Komma's, und sonstiger Unterscheidungszeichen bedient, um den Sinn einer jeden Phrase zu begrenzen, so bedient man sich in der Musik der Cadenzen, um die in einer Composition enthaltenen Perioden gehörig von einander abzusondern.

Im Allgemeinen werden die Tonschlüsse in ganze, halbe, plagalische und trügliche unterschieden. Der ganze, so wie der plagalische Schluss ruht auf dem Dreiklang der Tonika, und beide sind daher besonders geeignet, ein Tonstück zu beendigen. Der halbe Schluss, welcher auf dem Dreiklang der Dominante ruht, findet gewöhnlich seine Anwendung in der Mitte einer Periode, und theilt demnach dieselbe in zwei Hälften, woher auch seine Benennung kommt.

Alle trügliche Cadenzen, wozu der unterbrochene, der vermiedene, der verzögerte, der abgebrochene und der eigentliche Trugschluss gehört, unterdrücken das Schlussgefühl, und haben den Zweck, die in einem Musikstück vorkommenden Perioden oder Sätze zu verlängern.

Da nun die logisch richtige Anwendung der Cadenzen von grosser Wichtigkeit in einer Composition ist, weil man durch sie am ersten den eigentlichen Styl eines Tonsetzers beurtheilen kann, so werde ich eine jede Art der vorherbenannten Schlussbildungen der Reihe nach hier folgen lassen, und zugleich aber auch dabei alle die vermittelnden Akkorde anzugeben suchen, welche dem Cadenzakkorde vorausgehen können.

Der ganze Schluss

ruht auf dem Dreiklang der Tonika, und es muss demselben entweder der Dominantdreiklang oder Dominantseptimenakkord, der Septimenakkord der siebenten Stufe, oder auch der Dreiklang der dritten Stufe vorausgehen, weil in diesen Akkorden der siebente Ton der Tonleiter, — also der Leitton — enthalten ist. Die ganzen Schlüsse werden auch noch nach dem Grad ihrer mehr oder minder beruhigenden Wirkung, welche sie auf das Gefühl äussern, in vollkommene und unvollkommene oder Nebenschlüsse unterschieden. Der vollkommene Schluss kann nur durch den Dominantdreiklang oder Dominantseptimenakkord bewirkt werden; und zwar so, wenn die Dominante im Basse, und die Terze oder Quinte

desselben in den Oberstimmen liegt, welche alsdann sämmtlich in die Tonika gehen, wodurch denn die Letztere im Basse und in der Oberstimme zugleich gehört wird. Zum Beispiel:

Vollkommene Schlüsse in Dur durch den Dominantenakkord.

Diejenigen Akkorde, welche dem Dominantenakkord vorausgehen, dienen der Cadenz als Einleitung oder Vorbereitung, und da dieselben sehr viel zur Mannigfaltigkeit der Tonschlüsse beitragen, so soll im folgenden Kapitel noch ausführlich darüber berichtet werden.

Der Dominantenakkord hat bei einer vollkommenen Cadenz den Zweck, dieselbe zu vermitteln, und der Dreiklang der Tonika, welcher auf denselben folgt, ist der Cadenzakkord; hierbei ist noch zu bemerken, dass bei allen Schlussarten der vermittelnde Akkord immer im Auftakt stehen muss, damit der Cadenzakkord in den Niedertakt fällt.

Weil nun in Moll in Betreff der Schlussbildungen ganz dieselbe Verfahrungsart stattfindet wie in Dur, so bedarf es hierüber auch keiner weiteren Erläuterung, und ich übertrage daher jedesmal, so weit es zweckdienlich ist, die Dur-schlüsse zugleich nach Moll. Zum Beispiel:

Vollkommene Schlüsse in Moll durch den Dominantenakkord.

Alle übrigen ganze Schlüsse, welche noch durch den Dominantenakkord gebildet werden können, und auch alle diejenigen, welche durch den Septimenakkord der siebenten, oder durch den Dreiklang der dritten Stufe entstehen, gelten nur für Nebenschlüsse oder Einschnitte, und können daher auch kein Tonstück vollkommen zu Ende bringen.

Ganze Schlüsse in Dur durch den Dominantenakkord.

Ganze Schlüsse in Moll durch den Dominantenakkord.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10.

Ganze Schlüsse in Dur durch den vermindertkleinen Septimenakkord.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Ganze Schlüsse in Moll durch den verminderten Septimenakkord.

1. 2. 3. 4. 5.

Ganze Schlüsse in Dur durch den Dreiklang der dritten Stufe.

1. 2. 3. 4.

Ganze Schlüsse in Moll durch den Dreiklang der dritten Stufe.

1. 2. 3.

Obschon diese letzte Schlussart, welche durch den Dreiklang der dritten Stufe bewerkstelligt wird, nur sehr selten zur Anwendung kommt, so ist dieselbe dennoch von ganz befriedigender Wirkung, besonders wenn der Bass eine solche cadenzmässige Fortschreitung macht wie in den vorhergehenden Beispielen. Ein eclatantes Beispiel dieser Art von Tonschlüssen findet man in Beethoven's Trio (Es dur), Opus 70, im zweiten Tempo.

Der halbe Schluss.

ruht auf dem Dreiklang der Dominante, und diesem kann der Dreiklang der ersten, zweiten, vierten und sechsten Stufe vorausgehen; ebenso auch die Septimenakkorde der zweiten und vierten Stufe.

Halb-Schlüsse in Dur durch den Dreiklang der ersten Stufe.

1. 2. 3. 4. 5.

6 5 5 5 6 5 6 5 5 5 5 5 5 5 6 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Beiläufig sei hier bemerkt, dass man diese Art zu schliessen, wie in dem letzten der vorhergehenden Beispiele geschehen ist, wo nämlich der Cadenzakkord durch den Quartsextenakkord verzögert wird, einen weichen, oder auch einen weiblichen Schluss nennt, indem hingegen alle diejenigen Schlüsse, bei welchen der Cadenzakkord in den Niedertakt fällt, feste, oder männliche Schlüsse genannt werden.

Halb-Schlüsse in Moll durch den Dreiklang der ersten Stufe.

1. 2. 3. 4. 5.

5 5 5 6 5 6 5 5 5 6 5 5 5 5 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Halb-Schlüsse in Dur durch den Dreiklang der zweiten Stufe.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

5 6 5 6 6 5 5 6 5 5 5 5 5 6 5 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Halb-Schlüsse in Moll durch den Dreiklang der zweiten Stufe.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

5 6 5 5 6 5 5 6 5 6 6 5 5 5 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Halb-Schlüsse in Dur durch den Dreiklang der vierten Stufe.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

5 — — 6 5 — — 5 — — 5 6 5 5 — — 6 5 6 5

3 — — 3 3 — — 3 — — 3 3 3 3 3 — — 3 3 3 3

Halb-Schlüsse in Moll durch den Dreiklang der vierten Stufe.

1. 2. 3. 4. 5.

Halb-Schlüsse in Dur durch den Dreiklang der sechsten Stufe.

1. 2. 3.

Halb-Schlüsse in Moll durch den Dreiklang der sechsten Stufe.

1. 2. 3.

Diese Halb-Schlüsse, welche durch den Dreiklang der sechsten Stufe gebildet werden, sind von allen vorhergehenden am wenigsten gebräuchlich.

Zuweilen fügt man auch den Dreiklängen der zweiten und vierten Stufe ihre Septime bei, wodurch denn diese Septimenakkorde ihrer Natur entgegen in den Auftakt zu stehen kommen, was aber ein besonderes Vorrecht aller Septimenakkorde ist, welche auf einen Halb-Schluss führen; weil ausserdem alle dissonirende Akkorde, die einer Vorbereitung bedürfen, im Niedertakt stehen müssen. Hier folgen nun noch mehrere Halb-Schlüsse durch den Septimenakkord der zweiten und vierten Stufe in Dur und Moll.

Durch den Septimenakkord der zweiten Stufe in Dur.

1. 2. 3. 4. 5.

Durch den Septimenakkord der zweiten Stufe in Moll.

1. 2. 3. 4. 5.

Der Septimenakkord der zweiten Stufe wird in seiner Eigenschaft als vermittelnder Akkord zu einer Cadenz sowohl in Dur wie in Moll gewöhnlich nur in seiner ersten und zweiten Umkehrung gebraucht, weil bei allen Halb-

Schlüssen — mit Ausnahme derjenigen welche durch den Dreiklang der ersten Stufe bewirkt werden — die schrittweise Fortschreitung des Basses zur Dominante einer sprunghaften vorzuziehen ist.

Halb-Schlüsse in Dur durch den Septimenakkord der vierten Stufe.

In dem ersten dieser Beispiele ist die verzögerte Auflösung der Septime und Quinte durch die Sexte und Quarte willkürlich; im letzten Beispiel aber musste die Verzögerung geschehen, weil sonst bei der directen Auflösung dieses Akkordes mit der Terze und Septime verbotene Quinten entstanden wären.

Halb-Schlüsse in Moll durch den Septimenakkord der vierten Stufe.

Hier musste im dritten Beispiel ebenfalls eine verzögerte Auflösung des Terzquintsextenakkords stattfinden, um die reinen Quinten mit dem Basse und der Oberstimme zu vermeiden.

Sowohl in Dur wie in Moll können von den Dreiklängen und Septimenakkorden der zweiten und vierten Stufe bei ihrem Gebrauche als Vermittelung zu einem Halb-Schluss gewisse Töne modificirt werden. So kann zum Beispiel bei den Dreiklängen und Septimenakkorden der zweiten Stufe in Dur und Moll die Terze erhöht, und also in C-dur anstatt *d-f-a*, *d-fis-a*, und anstatt *d-f-a-c*, *d-fis-a-c*, genommen werden. Ebenso kann man in Amoll anstatt *h-d-f*, *h-dis-f*, und anstatt *h-d-f-a*, *h-dis-f-a* nehmen, wodurch die Dominante dieser beiden Tonarten einen Leiteton erhält, weil die erhöhte Terze von diesen Akkorden auch zugleich der erhöhte vierte Ton der Tonleiter ist.

In Moll wird auch manchmal bei dem Gebrauche des Dreiklangs und Septimenakkords der zweiten Stufe — besonders wenn die erhöhte Terze dieser Akkorde im Basse liegt — die Quinte zugleich mit erhöht, welches alsdann der erhöhte sechste Ton der Tonleiter ist. Doch ist dieser erhöhte sechste Ton kein Leiteton, sondern er geht nach wie vor abwärts in die Quinte der Tonika, und wird auch meistens nur deshalb erhöht, um keine verminderte Terze oder Decime ins Gehör zu bringen.

Bei den Dreiklängen und Septimenakkorden auf der vierten Stufe in Dur und Moll kann ferner deren Grundton erhöht, und demnach in C-dur für *f-a-c*, *fis-a-c*, und für *f-a-c-e*, *fis-a-c-e* genommen werden. Auf dieselbe Weise kann man in Amoll für *d-f-a*, *dis-f-a*, und für *d-f-a-c*, *dis-f-a-c* nehmen, wodurch denn die beiden Dominanten dieser Tonarten gleichfalls einen Leiteton erhalten.

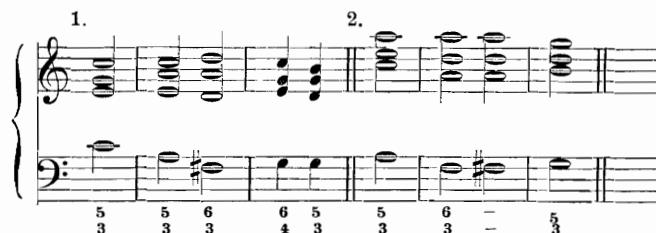
Liegt aber in Moll der erhöhte Grundton dieser Akkorde im Basse, so muss alsdann die Terze derselben auch erhöht werden, und man nimmt daher anstatt *dis-f-a*, *dis-fis-a*, und anstatt *dis-f-a-c*, *dis-fis-a-c*. Mit der erhöhten Terze *fis* in diesen Akkorden hat es dieselbe Bewandniss wie bei jenen mit erhöhter Terze und Quinte, welche sich auf der zweiten Stufe der A-molltonleiter bilden; denn diese erhöhte Terze ist ebenfalls auch zugleich der erhöhte sechste Ton der Tonleiter, und geht demgemäss gemeinschaftlich mit der erhöhten Prime, welches der erhöhte vierte Ton der Tonleiter ist, in die Dominante der Tonart.

Noch ist einer weiteren Modification des Septimenakkordes auf der zweiten Stufe der Durtonleiter Erwähnung zu thun. Man kann nämlich bei diesem Akkord mit dessen Terze auch zugleich dessen Grundton erhöhen, und also in C-dur anstatt *d-f-a-c*, *dis-fis-a-c* nehmen, wodurch nicht allein die Quinte, sondern auch die Terze der Tonika einen Leiteton erhält. Dieser verminderte Septimenakkord darf aber nicht mit jenem, welcher sich auf der vierten Stufe durch den erhöhten vierten und sechsten Ton der Tonleiter von Amoll bildet verwechselt werden, denn in C-dur sind *dis* und

fis zugleich Leitetöne, indem in Amoll nur *dis* ein Leiteton ist; auch hat die Septime dieses Akkordes in Cdur eine verzögerte Auflösung in die Terze der Dominante, und in A-moll aber eine solche in die Quinte derselben.

Es folgen hier nun noch diejenigen Halb-Schlüsse, welche durch die modificirten Akkorde der zweiten und vierten Stufe einer Dur- und Molltonart gebildet werden können.

Halb-Schlüsse in Dur durch den Dreiklang der zweiten Stufe mit erhöhter Terze.



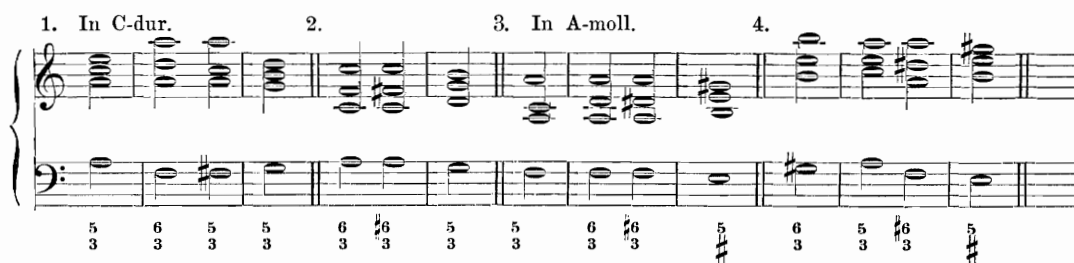
Dieser Dreiklang der zweiten Stufe mit erhöhter Terze wird in der Eigenschaft als vermittelnder Akkord zu einem halben Schluss nur in seiner ersten Umkehrung gebraucht.

Im ersten Beispiel musste die Cadenz durch den Quartsextenakkord verzögert werden damit die Tonart C-dur nicht aus dem Gehör gebracht wird, weil alle Akkorde dieses Beispiels zugleich auch Gdur angehören. Im zweiten Beispiel ist die Tonart C-dur durch den chromatischen Gang im Basse, von *f* nach *fis* hinlänglich charakterisirt, weshalb auch hier keine Verzögerung stattzufinden braucht.

In Moll kann der Dreiklang auf der zweiten Stufe mit erhöhter Terze nur in folgender Weise zur Cadenz schreiten, weil die erhöhte Terze dieses Akkordes nicht unter dessen Quinte liegen darf. Zum Beispiel:



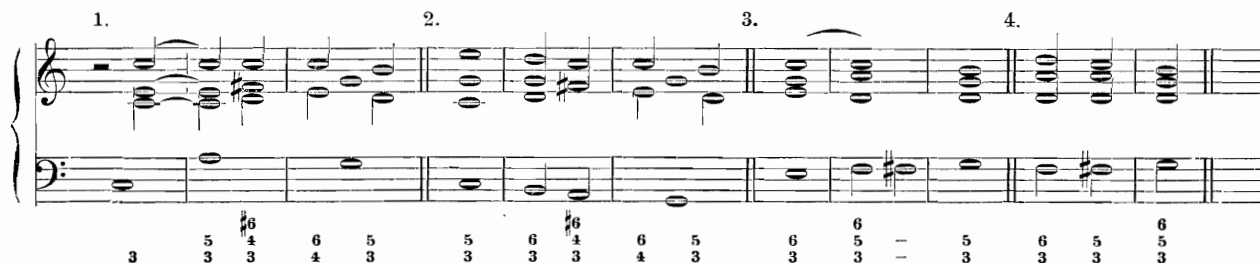
Halb-Schlüsse in Dur und Moll durch den Dreiklang der vierten Stufe mit erhöhtem Grundtone.



In Dur muss bei dieser Schlussart dem erhöhten Ton immer zuerst der natürliche vorausgehen, weil sonst die Tonart leicht in Zweifel gezogen werden kann. In Moll ist diese Vorsicht nicht nöthig, denn in dem letzten Beispiel wird die Tonart A-moll durch die übermässige Sexte *f-dis* vollkommen festgestellt, weil dieses Intervall seinen Ursprung nur in dieser Tonart hat.

Halb-Schlüsse in Dur durch den Septimenakkord der zweiten Stufe mit erhöhter Terze, so wie mit dessen erhöhter Terze und Prime.

Beispiele durch den Septimenakkord mit erhöhter Terze allein.



In den zwei ersten Beispielen war hier der Quartsextenakkord der Cdurtonart wegen nöthig, in den beiden andern aber nicht. Nun folgen noch einige Beispiele wo nebst der Terze des Septimenakkordes der zweiten Stufe auch zugleich dessen Prime erhöht ist. Bei der Anwendung dieses Akkordes als Einleitung zu einem Halb-Schluss, findet immer eine verzögerte Auflösung durch den Quartsextenakkord statt.

1. 2. 3. 4.

5 6 6 5 5 6 6 5 6 6 5 6 5 6 6 5 6 5

3 3 4 3 3 4 4 3 3 4 3 3 4 3 4 3 4

Dass der verminderte Septimenakkord *dis-fis-a-c* in Cdur nur eine Modification des kleinen Septimenakkordes *d-f-a-c* ist, sieht man in dem letzten Beispiele.

Halb-Schlüsse in Moll durch den Septimenakkord der zweiten Stufe mit erhöhter Terze, so wie mit dessen erhöhter Terze und Quinte.

Beispiele durch den Septimenakkord mit erhöhter Terze allein.

1. 2. 3.

6 5 6 5 5 5 6 5 6 4 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Dieser Akkord wird, wie hier geschehen ist, gewöhnlich nur in seiner zweiten Umkehrung gebraucht, und hat seine Auflösung direct in den Dreiklang der Dominante. Wird aber dessen Quinte mit der Terze zugleich erhöht, was besonders geschehen muss wenn die erhöhte Terze im Basse liegt, so findet meistens eine verzögerte Auflösung durch den Quartsextenakkord dabei statt, wodurch alsdann die Tonart Amoll fest im Gehör bleibt; dass übrigens der Quartsextenakkord nicht durchaus nöthig ist, sieht man am dritten der hier folgenden Beispiele.

1. 2. 3.

5 6 6 5 6 7 6 6 5 5 7 6 5

3 3 3 4 3 3 3 4 3 3 3 3 3

6 4 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Halb-Schlüsse in Dur durch den Septimenakkord der vierten Stufe mit erhöhtem Grundtone.

1. 2. 3.

5 6 5 6 5 6 5 7 6 5 5 6 7 5
3 3 4 3 3 3 4 3 3 3 3 3

Im ersten dieser Beispiele ist die verzögerte Auflösung des Septimenakkordes durch den Quartsextenakkord erstlich nöthig um die Tonart festzustellen, und zweitens, um die reinen Quinten mit dem Basse und der Oberstimme zu ver-

meiden. Im zweiten Beispiele aber musste diese Verzögerung nur der Quinten wegen geschehen, welche bei der directen Auflösung des Septimenakkordes mit der dritten und der obersten Stimme entstanden wären. In dem dritten Beispiel konnte ohne Verzögerung zur Cadenz geschritten werden, weil hier im vorletzten Akkord die Septime unter der Terze liegt, wodurch diese beiden Intervalle eine Quarte gegeneinander bilden.

Halb-Schlüsse in Moll durch den Septimenakkord der vierten Stufe mit erhöhtem Grundtone, so wie mit erhöhtem Grundtone und dessen erhöhter Terze.

Beispiele durch den Septimenakkord der vierten Stufe mit erhöhtem Grundton.

Dieser Akkord wird hier nur in seiner ersten Umkehrung gebraucht, weil sein Grundton über dessen Terze liegen muss; und seine verzögerte Auflösung geschieht nur, um die zwei reinen Quinten zu vermeiden, welche durch das gleichzeitige Fortschreiten des Basses von *f* nach *e* und dessen darüberliegendem *c* und *h* entstehen würden. Soll nun der erhöhte Grundton dieses Septimenakkordes im Basse liegen, so muss man dessen Terze zugleich mit erhöhen, damit keine verminderte Terze oder Decime zu Gehör gebracht wird.

Die verzögerte Auflösung am Schlusse der zwei ersten Beispiele geschah hier wieder hauptsächlich um die Quinten *fis-c* und *e-h* zu vermeiden. Das *fis* im Basse des zweiten Beispiels ist eigentlich nur willkürlich, denn es hätte ebenso gut auch *f* sein können, weil es unter dem *dis* liegt; in den drei andern Beispielen aber musste *fis* wegen dem darüberliegenden *dis* genommen werden.

Der plagalische Schluss

endigt wie der vollkommene Schluss mit dem Dreiklang der Tonika; nur mit dem Unterschied, dass der vollkommene Schluss durch den Dreiklang oder Septimenakkord der Oberdominante bewirkt wird, indem einem plagalischen Schluss der Dreiklang der Unterdominante vorausgeht. Die Verschiedenheit dieser beiden Schlussarten geht demnach aus der zweifachen Theilung der Oktave hervor. Die harmonische Theilung der Oktave gibt uns nämlich den vollkommenen oder authentischen Schluss, und die arithmetische Theilung derselben den plagalischen. Zum Beispiel:

Der authentische Schluss muss aber dem plagalischen immer vorausgehen, damit die Tonart nicht zweifelhaft wird, indem man sonst einen plagalischen Schluss auch leicht für einen halben Schluss in der Tonart der Unterquinte halten

könnte. Da also der plagalische Schluss vorher durch den authentischen bestimmt wird, der authentische Schluss aber ohne den plagalischen gemacht werden kann, so hat man dieselben durch die Benennung authentisch und plagalisch zu bezeichnen gesucht; denn authentisch bedeutet hier so viel als selbstständig, und plagalisch so viel als abhängig. Ein plagalischer Schluss ist demnach im Grunde nichts anders, als ein Anhang zu einem ganzen Schlusse. Zum Beispiel:

1. auth. plagal. 2. auth. plagal.

3. auth. plagal.

Manchmal bleibt auch der Bass bei einem solchen Schlusse ganz auf der Tonika liegen. Zum Beispiel:

4. authent. plagal.

Der plagalische Schluss wird auch, als von den alten Kirchentonarten abstammend, Kirchenschluss genannt.

Der unterbrochene Schluss

entsteht, wenn ein Satz förmlich für sich abschliesst, indem ein anderer Satz entweder schon vor, oder mit dem Schlusse des ersten Satzes ganz unerwartet eintritt, wodurch das Schlussgefühl gleichsam zerstört wird. Es verhält sich demnach mit dieser Schlussart so, als wenn Jemand einem Menschen bevor sich derselbe ganz ausgesprochen hat in die Rede fällt, und ihn sonach im eigentlichen Sinne des Worts unterbricht.

Man denke sich zum Beispiel den vierten Takt im folgenden Exempel als das Ende einer Periode, und indem nun dieser Satz mit allen Stimmen abschliesst, tritt unerwartet eine andere Stimme noch vor Beendigung desselben ein, wodurch die Ruhe gestört, und folglich der Schluss unterbrochen wird.

NB. u. s. f.

Im nächsten Beispiel geschieht die Unterbrechung in einer Mittelstimme mit dem Schlussakte zu gleicher Zeit.



Hier wird der Schluss durch die halbe Note im dritten Takte — womit ein neuer Satz beginnt — unterbrochen, weil dem Gefühle nicht Zeit gelassen wird Ruhe zu empfinden, sondern vielmehr die Aufmerksamkeit gleich wieder durch das Darauf folgende beschäftigt ist.

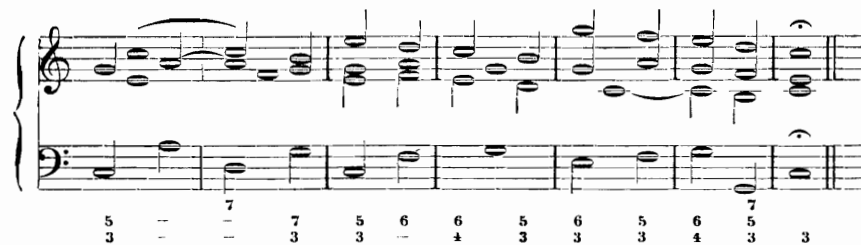
Der vermiedene Schluss

besteht darin, dass bei einem eingeleiteten vollkommenen Schlusse der Bass anstatt von der Dominante in die Tonika zu gehen, im vorletzten Takte eine ausweichende Bewegung macht, oder dass die Oberstimme den eigentlichen Schlusston, welcher unserem Gefühle nach in derselben erwartet wird, übergeht. Im ersten Falle wird die Vermeidung des Schlusses schon vorher empfunden, und im zweiten Falle geschieht dieselbe unvorbereitet.



In diesen zwei Beispielen gibt sich der vermiedene Schluss schon vorher kund; im ersten Beispiele durch den verminderten Septimenakkord und im zweiten durch den Sekundquartsextenakkord.

In dem folgenden Beispiele hingegen sind zwei vermiedene Schlüsse, worauf das Ohr nicht vorbereitet ist. Der erste Schluss wird durch den Sprung von *h* nach *e* in der Oberstimme vom zweiten zum dritten Takt vermieden, weil man hier nach dem *h* den Hauptton *c* erwartet. Ebenso wird der Schluss, welcher vom vierten zum fünften Takte stattfinden könnte, vermieden, weil das *h* in der Oberstimme hinauf nach *g*, und das *g* im Basse herab nach *e* springt, wodurch der Hauptton in der Oberstimme und im Basse zugleich übergangen wurde.



Die vermiedenen Schlüsse sind ein vorzügliches Mittel, um den Fluss und den innern Zusammenhang eines Musikstückes zu fördern, weil durch dieselben verschiedene Perioden ohne einen merklichen Einschnitt mit einander verbunden werden können.

Der verzögerte Schluss

ist eigentlich nur als ein verlängerter ganzer Schluss anzusehen, und kann sowohl durch die Verlängerung der die Cadenz vermittelnden Akkorde, als auch überhaupt durch das längere Verweilen auf einer Harmonie entstehen. So ist zum Beispiel der hier folgende Schluss um einen Takt verzögert, weil im zweiten und dritten Takte ganze anstatt halbe Noten genommen worden sind.



Im folgenden Beispiele ist der Schluss durch das längere Verweilen auf dem Quartsextenakkorde um vier Takte weiter hinausgeschoben.



Ich glaube nun an diesen zwei Beispielen hinlänglich gezeigt zu haben, dass ein merklicher Unterschied zwischen einem vermiedenen und einem verzögerten Schlusse stattfindet, obschon sehr häufig einer für den andern genommen wird, was um so mehr zu verwundern ist, da doch wie man sieht, diese beiden Schlussarten von ganz verschiedenen Ursachen herrühren.

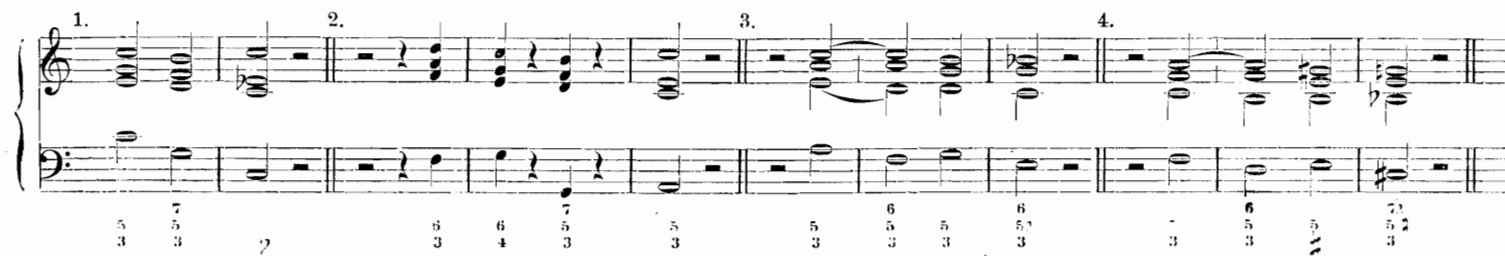
Der abgebrochene Schluss

oder die Abbrechung ist eine Schlussform, welche wie ein beabsichtigter ganzer Schluss eingeleitet wird, wo aber anstatt des erwarteten Dreiklangs der Tonika eine Generalpause folgt, nach welcher man gewöhnlich mit einer andern Tonart weiterzugehen pflegt. Es kann demnach ein jeder ganze Schluss für diese Art zu schliessen umgestaltet werden.



Der Trugschluss

entsteht, wenn wir unserem natürlichen Gefühle nach einen vollkommenen Schluss erwarten, anstatt dessen aber ein anderer Akkord an die Stelle des Dreiklangs der Tonika tritt, wodurch also unsere Erwartung getäuscht wird. Da aber die Mittel, um Trugschlüsse zu bilden, ausserordentlich zahlreich sind, wie sich dies später noch zeigen wird, so mögen hier einstweilen nur einige Arten davon genügen, denn es wäre überhaupt nicht leicht möglich, sowohl diese als die vorhergehenden Schlussbildungen auf eine erschöpfende Weise darzustellen, und es konnte daher auch nur meine Absicht sein, auf die verschiedenen Mittel aufmerksam zu machen, wodurch dieselben gebildet werden.



5. 6. NB. 7. NB.

Figured bass figures for examples 5, 6, and 7:

5. $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$

6. $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$

7. $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$

In den beiden letzten Beispielen entsteht der Trugschluss durch den ersten Akkord des zweiten Taktes; die folgenden Akkorde führen alsdann im sechsten Beispiel auf einen halben Schluss, und die in dem siebenten auf einen vollkommenen Schluss. Alle Trugschlüsse sind übrigens ganz besonders dazu geeignet, um plötzlich nach einer andern Tonart überzugehen.

Nachträglich sind nun noch einige Bemerkungen über diverse Gebräuchlichkeiten, welche mitunter bei den Schlussbildungen vorkommen können, zu machen.

Ueber die eigenthümliche Einleitung eines ganzen Schlusses in Moll durch einen nichttonleitergemässen Akkord.

Man findet manchmal bei der Einleitung eines ganzen Schlusses in Moll den verminderten Dreiklang welcher sich auf der zweiten Stufe der Tonleiter bildet, durch die Erniedrigung seines Grundtons zu einem vollkommenen Dreiklang umgestaltet, so dass also in A-moll $b-d-f$, anstatt $h-d-f$ genommen wird; doch gebraucht man diesen Akkord in dieser Eigenschaft nur in seiner ersten Umkehrung, zum Beispiel:

Figured bass figures for the example:

$\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$

Eine solche Modification dieses Akkordes kann am geeigneten Platze von sehr guter Wirkung sein, und zwar ohne dadurch den Charakter der Tonart zu beeinträchtigen.

Ueber den Gebrauch des Dominantseptimenakkords in einem halben Schluss.

Es trifft sich zuweilen, dass man bei einem halben Schluss anstatt nur auf dem Dreiklang der Dominante zu ruhen, auch zugleich dessen Septime mithören lässt, was sehr wohl sein kann, da die halben Schlüsse ja ohnehin nur eine augenblickliche Ruhe bewirken sollen, und ebendeshalb auch nur als Einschnitte gelten.

Bei dem ersten der folgenden Beispiele liegt die Septime in der Oberstimme und in dem zweiten in einer Mittelstimme.

1. 2.

Figured bass figures for examples 1 and 2:

1. $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$

2. $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$

Ueber den Gebrauch der Ruhepunkte oder Fermaten bei Tonschlüssen.

Die Ruhepunkte werden bekanntlich durch einen Halbkreis mit einem Punkte darunter bezeichnet, wodurch die Noten oder Pausen, worüber dieses Zeichen steht, länger gehalten werden als es der Werth derselben erheischt. Der Zweck eines Ruhepunktes oder einer Fermate ist einestheils, dass der Geist durch das längere Verweilen auf einem

Akkorde oder auf einer Pause mehr Zeit gewinnen soll, über das bereits Gehörte nachzudenken, und anderentheils, um dadurch die Erwartung auf Das was nachfolgt zu steigern. Es ist daher sehr geschmacklos und dem Sinne einer Fermate geradezu entgegengehandelt, wenn man nicht mit der gehörigen Ruhe darauf verweilt.

Ueber die verzierten Cadenzen, sowie über solche, welche häufig in Concertstücken vorkommen.

Diejenigen Cadenzen, welche wir bis hierher kennen gelernt haben, sind alle nur mehr als harmonische, denn als melodische zu betrachten, weil es mir hier nur hauptsächlich darum zu thun war, auf die harmonischen Mittel, wodurch dieselben gebildet werden können, aufmerksam zu machen. Auf welche Weise die Cadenzen auch zugleich melodisch sind, kann man am besten in den Werken guter Meister sehen.

Nun gibt es aber auch noch eine Art Cadenzen, bei welchen der Schlussakkord durch mannigfache Verzierungen, die entweder den Quartsextenakkord, oder den Dominantenakkord zu ihrer harmonischen Grundlage haben, — oder auch durch eine kurze Wiederholung der vorausgegangenen Hauptmotive des Tonstückes — dem Gefühle sehr lange vorenthalten werden kann.

Sind bei einer solchen Cadenz nur Verzierungen angebracht, die weiter keinen Bezug auf das Vorhergehende haben, so nennt man es eine verzierte Cadenz; kommen aber dabei verschiedene Motive des vorausgegangenen Stückes in Anwendung, so pflegt man es eine grosse Cadenz zu nennen, wiewohl man es richtiger eine Fantasie nennen sollte, was ich weiter unten deutlich darzuthun gedenke.

Ich gebe nun hier noch zwei Beispiele von verzierten Cadenzen, bei welchen sich die Verzierungen des ersten Beispiels auf die Dominantharmonie, und die des zweiten zuerst auf die Quartsext- und hernach auf die Dominantharmonie gründen.

The first musical example is labeled "Cadenza." and consists of a piano part with a treble and bass staff. The treble staff begins with a series of chords, followed by a melodic line with trills and ornaments. The bass staff provides harmonic support with chords. The second example is another piano part with a treble and bass staff, featuring more complex decorations and trills in the treble staff, and a final cadence in both staves.

Die Verzierungen bei derartigen Cadenzen sind gewöhnlich in kleineren Noten ausgedrückt und werden nicht zum Takte gezählt; doch hat man auch solche, die in demselben Zeitmaass und in derselben Notengattung fortgespielt werden, wobei die Worte „*Cadenza in tempo*“ stehen. Ein Muster dieser Art findet man im letzten Tempo der Mozart'schen B-dursonate, welche bei Johann André in Offenbach a. M. mit Nro. 14 bezeichnet ist.

Was nun die sogenannten grossen Bravour-Cadenzen betrifft, so ist es in der That sehr zu beklagen, wenn man sieht, wie mitunter sogar begabte Tonsetzer bei Verfertigung derselben ihrer Fantasie dermassen den Zügel schiessen lassen, dass die Wirkung, welche eine Cadenz eigentlich haben soll, total zerstört wird. Denn die Cadenzen, welche einen Hauptschluss einleiten sollen, beginnen in der Regel mit dem Quartsextenakkorde, worauf man den Dominantenakkord, und nach diesem einen vollkommenen Schluss in dem Finalton erwartet; dieses sind jedenfalls die Grundzüge bei einer solchen Cadenz, oder sollen es wenigstens sein. Nun hat man in der Kunst allerdings die Freiheit, bei einer grossen Cadenz alle diejenigen Ausweichungen, welche sich mit der Dominante, die als Fundament fortwährend im Basse gedacht muss werden können, vertragen, in Anwendung zu bringen. Diese Freiheit wird aber leider oft weit überschritten, und in Folge dessen unbekümmert um Mittel und Zweck so mass- und planlos modulirt, dass sich das vorempfundene Verlangen nach endlicher Beruhigung gänzlich verliert, und die

Cadenz beinahe ebenso lange wird, wie das ganze Tonstück. Solche Cadenzen können nun, für sich allein betrachtet, recht fantasiereich sein, aber logisch sind sie keinesfalls.

Es soll hiermit natürlich nur vor Uebertreibung gewarnt werden, weil es Leute gibt, die alles Regellose für genial halten; denn ein intelligenter Tonsetzer wird überall, und also auch hier, das Richtige zu treffen wissen.

Ein Grund von besonderer Wichtigkeit, die Ausdehnung solcher Cadenzen möglichst einzuschränken, ist auch noch der: dass ein geistreicher Componist seinen Hauptgedanken gewöhnlich schon im Stücke selbst ihre gehörige Geltung verschafft, wodurch es dann ebenfalls ganz überflüssig erscheint, dieselbe dem Hörer am Schlusse noch einmal in gedehnter Weise — und vielleicht noch gar mit weniger Geist — vorzuführen.

Möge das hier Ausgesprochene Beherzigung finden!

KAPITEL VIII.

Von der harmonischen Mehrdeutigkeit des grossen und kleinen Dreiklangs.

Sowohl ein jeder grosser, als wie ein jeder kleiner Dreiklang ist in verschiedenen Tonarten zugleich enthalten, und beide sind daher mehrdeutig, weil sie für sich allein genommen keine Tonart bestimmen können; es müssen daher immer mehrere verschiedene Dreiklänge nach einander folgen, welche gemeinschaftlich aus ein und derselben Tonleiter entspringen, wenn unserem Gehöre eine Tonart recht fühlbar gemacht werden soll.

Ich nehme nun die Mehrdeutigkeit eines grossen und eines kleinen Dreiklangs besonders vor, und beginne demnach zuerst mit dem grossen Dreiklange.

Die Mehrdeutigkeit des grossen Dreiklangs.

Ein jeder grosser Dreiklang ist siebenmal harmonisch mehrdeutig, das heisst: er ist in sieben verschiedenen Tonarten zugleich enthalten. So ist zum Beispiel der grosse Dreiklang *c-e-g* auf der ersten Stufe in C-dur, auf der vierten Stufe in G-dur, auf der fünften Stufe in F-dur; und ebenso auf der dritten Stufe in A-moll, auf der sechsten Stufe in D-moll, und endlich durch den erhöhten siebenten Ton der F-molltonleiter auch noch auf der fünften Stufe in F-moll enthalten, was man in den folgenden Tonleitern finden wird, wo dieser Dreiklang durch eine römische Zahl angemerkt ist.

The image displays seven musical staves, each representing a different scale where the triad C-E-G is found. The scales are numbered 1 through 7, with their respective key signatures and the Roman numeral indicating the position of the triad:

- 1. C-Dur (I): C major scale, triad on the first degree (C-E-G).
- 2. G-Dur (IV): G major scale, triad on the fourth degree (G-B-D).
- 3. F-Dur (V): F major scale, triad on the fifth degree (F-A-C).
- 4. A-moll (III): A minor scale, triad on the third degree (A-C-E).
- 5. D-moll (VI): D minor scale, triad on the sixth degree (D-F-A).
- 6. E-moll (VII): E minor scale, triad on the seventh degree (E-G-B).
- 7. F-moll (v): F minor scale, triad on the fifth degree (F-A-C).

Unsere nächste Aufgabe soll nun sein, dass wir den Dreiklang *c-e-g* einer jeden dieser sieben Tonarten angehörig betrachten, und ihn also auch demgemäss behandeln. Da es aber hier nur hauptsächlich darauf ankommt, diesen

Dreiklang so viel es angeht, mit all den obigen Dreiklängen in eine dieser Tonart gemässe Verbindung zu bringen, so werde ich mich auch in Betreff der einzelnen Beispiele so kurz wie möglich fassen. Die Mehrdeutigkeit dieses Dreiklangs wird daher in den darauf bezüglichen Beispielen nur mit einigen Akkorden darzuthun gesucht werden, weil dies genügend ist, um die beabsichtigte Tonart dem Ohre fühlbar zu machen, und man hat daher ein jedes Beispiel als einen ganzen oder halben Schluss eines vorausgegangenen längeren Satzes anzusehen.

Ueber die Ordnungsfolge der Akkorde in den weiter unten stehenden Beispielen wäre nun vorerst noch Einiges zu bemerken; nämlich:

- 1) Der erste Akkord, womit ein jedes Beispiel angefangen wird, soll immer der grosse Dreiklang *c-e-g* sein, und zwar in allen sieben Tonarten worin er als mehrdeutig enthalten ist.
- 2) Der zweite Akkord eines jeden Beispiels soll dazu dienen, einen Tonschluss einzuleiten.

Damit man aber auch zugleich kennen lernt, in wieferne sich ein jeder Dreiklang der Tonleiter zur Einleitung eines ganzen oder halben Schlusses eignet, so sollen auf diesen zweiten Akkord alle möglichen ganze und halbe Schlüsse in Anwendung gebracht werden, und ich will daher auch bei einer jeden neuen Fortschreitung welche vom ersten zum zweiten Akkord stattfindet, auf die Zulässigkeit der verschiedenen Schlussarten besonders aufmerksam zu machen suchen. Zum Beispiel:

Der grosse Dreiklang c-e-g als erste Stufe von C-dur.

1. 2. 3. 4. 5.

I. II. V. I. I. II. V. I. I. II. V. I. I. II. VII. I. I. II. III. I.

5 5 7 6 5 7 5 6 5 7 5 6 5 6 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

6. 7. 8.

I. II. V. I. II. I. V. I. II. IV. V.

6 6 6 5 6 6 6 5 5 6 7 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Auf den Dreiklang der ersten Stufe folgt also hier jedesmal der Dreiklang der zweiten Stufe; nach diesem folgt alsdann in den drei ersten Beispielen der Dominantseptimenakkord, im vierten der Septimenakkord der siebenten Stufe, und in dem fünften der Dreiklang der dritten Stufe, welche alle auf einen ganzen Schluss führen. In dem sechsten und siebenten Beispiele folgt dem Dreiklang der zweiten Stufe der Septimenakkord der zweiten Stufe mit seinen verschiedenen Modificationen, welcher auf einen halben Schluss führt; und im achten Beispiele folgt auf den Dreiklang der zweiten Stufe der Septimenakkord der vierten Stufe mit erhöhtem Grundtone, welcher ebenfalls auf einen halben Schluss führt.

Auf den Dreiklang der dritten Stufe welcher hier auf den Dreiklang der ersten Stufe folgt, lässt man gewöhnlich den Dominantseptimenakkord folgen, welcher bekanntlich auf einen ganzen Schluss führt. Dass man aber mit diesem Dreiklang auch noch auf eine andere Weise zu einem Schlusse gelangen kann, soll das folgende Beispiel zeigen, in welchem der Septimenakkord der zweiten Stufe mit erhöhter Terze und Prime darauf folgt; zum Beispiel:

I. III. II. I. V. I.

5 3 6 3 6 5 3 6 4 7 5 3 3

1. 2. 3. 4. 5.

I. IV. V. I. I. IV. V. I. I. IV. V. I. I. IV. VII. I. I. IV. III. I.

3 3 7 3 5 3 6 5 7 5 3 3 6 5 6 5 3 3 6 7 5 3 3 6 3 3

6. 7. 8. 9. 10. 11.

I. IV. I. V. I. IV. II. V. I. IV. II. V. I. IV. II. I. V. I. IV. IV. I. V. I. IV. IV. V.

6 5 - - 5 3 6 - 5 3 6 5 5 3 6 5 5 3 6 5 - 6 5 6 5 7 6 5 5 6 5 5 3 6 5 5 3

Dem Dreiklang der ersten Stufe folgt hier der Dreiklang der vierten Stufe, nach diesem kann sowohl der Dominantenakkord, der Septimenakkord der siebenten Stufe, als auch der Dreiklang der dritten Stufe folgen, welche alle auf einen ganzen Schluss führen. Es kann aber auch der Dreiklang der ersten Stufe, so wie der Septimenakkord der vierten Stufe mit erhöhtem Grundtone darauf folgen, welche sämtlich auf einen halben Schluss führen.

1. 2. 3. 4.

I. V. V. I. I. V. V. I. I. V. I. V. I. V. II. I. V.

5 3 5 3 7 3 3 6 4 3 5 3 6 3 3 3 6 3 6 4 3 6 5 3

In diesen Beispielen folgt auf den Dreiklang der ersten Stufe der Dreiklang der fünften Stufe, nach welchem entweder der Dominantseptimenakkord, oder der Dreiklang der ersten Stufe folgen kann; der erstere führt in den zwei ersten Beispielen auf einen ganzen Schluss, und der letztere im dritten Beispiele auf einen halben Schluss. Wie übrigens auf den Dreiklang der fünften Stufe auch der Septimenakkord der zweiten Stufe folgen kann, sieht man an dem vierten Beispiele.

[illegible]

Der Dreiklang der sechsten Stufe welcher hier auf den Dreiklang der ersten Stufe folgt, eignet sich mehr dazu einen halben, als wie einen ganzen Schluss einzuleiten, doch folgt ihm in dem ersten Beispiele der Dominantseptimenakkord, und im zweiten der Septimenakkord der siebenten Stufe, welche beide auf einen ganzen Schluss führen, was indessen selten geschieht. Vom dritten bis zum neunten Beispiele sieht man lauter halbe Schlüsse, welche alle entweder durch den Dreiklang oder den Septimenakkord der zweiten und vierten Stufe bewirkt werden.

1. 2. 3. 4.

I. VII. V. I. I. VII. V. I. I. VII. V. I.

3 5 7 5 4 3 5 6 7 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Hier folgt auf den Dreiklang der ersten Stufe der Dreiklang der siebenten Stufe, nach welchem gewöhnlich nur der Dominantseptimenakkord erwartet wird, der alsdann auf einen ganzen Schluss führt.

Bis hierher wurde also der grosse Dreiklang *c-e-g* als der ersten Stufe von C-dur angehörig betrachtet. In den folgenden Beispielen soll er nun als auf der vierten Stufe von G-dur befindlich angesehen werden; wir fangen daher wieder alle einzelnen Beispiele mit diesem Dreiklange an, und lassen auch hier nach und nach alle andern Dreiklänge welche ausser diesem in der G-durtonleiter enthalten sind, darauf folgen, und stellen alsdann auch diese Tonart, auf dieselbe Weise wie wir bei der vorhergehenden gethan, durch ganze und halbe Schlüsse fest. Weil aber bei allen folgenden Tonarten dieselbe Ordnungsfolge der Dreiklänge sowie der mit diesen verbundenen Schlussformen beobachtet wird, so werde ich nur da wo es mir nöthig scheint einige Bemerkungen über die Anwendung der gebräuchlichen Tonschlüsse beifügen.

Der grosse Dreiklang c-e-g als vierte Stufe von G-dur.

1. 2. 3.

IV. V. V. I. IV. V. V. I. IV. V. I. V.

5 5 7 5 6 5 6 6 5 5
3 3 - 3 3 3 3 3 3 3

Dem Dreiklang der vierten Stufe folgt hier zuerst der Dreiklang der fünften Stufe. Auf welche Weise nach dem letzteren ganze und halbe Schlüsse gebildet werden können, sieht man an den Beispielen. Die Tonart G-dur bestätigt sich in denselben durch den zweiten Akkord.

1. 2. 3. 4. 5.

IV. VI. V. I. IV. VI. II. V. IV. VI. IV. V. IV. VI. II. I. V. IV. VI. IV. I. V.

5 7 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

3 - - 3 3 - - 3 3 - 3 - 3 - - 3 - - 4 3 3 - - 4 3

In diesen Beispielen wird G-dur nur durch den Schluss zum Gehör gebracht, weil die beiden ersten Dreiklänge auch zugleich in C-dur enthalten sind.

1. 2. 3.

IV. VII. V. I. IV. VII. V. I. IV. VII. V. I.

5 6 7 5 5 6 6 5 5 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Hier kündigt sich die Tonart G-dur gleich durch den zweiten Akkord eines jeden Beispiels an.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

IV. I. V. I. IV. I. V. I. IV. I. II. V. IV. I. II. V. IV. I. II. I. V.

5 6 7 5 5 6 6 5 6 - - 5 6 5 6 5 5 5 6 5 5

3 4 3 3 3 3 3 3 3 - - 3 3 3 3 3 3 3 4 3 3

IV. I. IV. I. V. I.

5 6 6 6 7 5

4 4 3 4 3 3

Diese Fortschreitung, wo der Dreiklang der ersten Stufe auf den der vierten Stufe folgt, konnte in C-dur nicht zur Anwendung kommen, weil dort mit dem Dreiklang der ersten Stufe angefangen wurde. Wie sich indessen dieser Dreiklang besonders dazu eignet, ganze und halbe Schlüsse einzuleiten, wird man nun an den obigen Beispielen sehen. Die Tonart derselben wird allemal durch den Schluss bestätigt. Dasselbe ist auch in den vier folgenden Beispielen der Fall.

1. 2. 3. 4.

IV. II. V. I. IV. II. V. I. IV. II. II. V. IV. II. IV. V.

3 3 7 5 6 5 6 - 6 5 6 - 7 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3 - - 3 3 - - 3

In den drei nächsten Beispielen hingegen wird die Tonart G-dur schon gleich durch den zweiten Akkord fühlbar.

						7				6	
5	-	6			5	6	5		6	-	4
3	-	3	3		3	3	3	3	3	-	2

Wer nun die Ordnungsfolge der tonleitergemässen Dreiklänge sowie die damit verbundenen Schlussbildungen genau begriffen hat, der muss sich nun auch in den folgenden Tonarten herausfinden können, und ich gebe daher von jetzt an nur die Beispiele.

Der grosse Dreiklang c-e-g als fünfte Stufe von F-dur.

5	—	—	—	6	6	5	5	5	—	6	5
3	—	—	—	3	3	3	3	3	—	4	3

		6				6	
	6	5	5		5	5	5
3	3	3	3	3	3	3	3

Mit dieser Akkordenfolge welche in den zwei vorhergehenden Beispielen zur Anwendung gebracht ist, wird sich selten eine Veranlassung finden zu einer Cadenz zu schreiten.

[illegible]

		7		7	
6	5	—	6	5	
3	3	—	4	3	3

6	5	7		5	6		5	5	6	6	5
3	3	-	3	3	-	3	3	3	-	-	2

Ehe wir nun auch den Dreiklang *c-e-g* als einer Molltonart angehörig betrachten und anwenden, ist es nöthig, vorerst noch einige Bemerkungen über die Eigenthümlichkeiten derselben vorausgehen zu lassen.

Da nämlich der natürliche siebente Ton in einer abwärtsgehenden Molltonleiter durch einen Akkord begleitet können werden muss, worin dieser Ton enthalten ist, so trifft dieser entweder den Dreiklang der dritten, fünften oder siebenten Stufe, und in A-moll wären es also die Dreiklänge: *c-e-g*, *e-g-h* und *g-h-d*, weil sich in diesen drei Akkorden der Ton *g* befindet. Nun ist es aber unvermeidlich, dass zuweilen auf einen von diesen Dreiklängen ein anderer folgen muss, welcher den erhöhten siebenten Ton, und demnach in A-moll der eine Akkord *g*, und der darauffolgende *gis* enthält, wodurch dem Ohre eine sehr üble Wirkung bereitet werden kann, wenn man nicht dabei eine besondere Regel beobachtet. Dieses unharmonische Verhältniss (*relatio non harmonica*) nennt man einen Querstand, weil hier zum Beispiel das *gis* dem *g* ganz unerwartet in die Quere kommt, so dass man eine Stimme in Moll, und eine andere Stimme zu gleicher Zeit in Dur zu hören glaubt. Zum Beispiel:

Bei diesem Querstand kann die Oberstimme E-moll oder C-dur, und die Unterstimme E-dur oder A-moll angehören; und es gerathen dadurch jedenfalls zwei verschiedene Tonarten in Collision.

Von den folgenden Querständen ist der letzte der erträglichste, alle andern aber müssen im reinen Satze so viel wie möglich vermieden werden.

Die Querstände bei vier, fünf und sechs sind wenn es sein muss, noch eher zur Anwendung zu empfehlen, als der erste, zweite und dritte, weil in jenen das unharmonische Verhältniss durch den chromatischen Gang von *g* nach *gis* gemildert wird, indem eine chromatische Stimme überhaupt keine Tonart so bestimmt charakterisirt als wie eine diatonische. In früheren Zeiten war übrigens auch noch ein Querstand welcher durch die Aufeinanderfolge von zwei grossen Terzen entsteht verboten, weil dadurch eine übermässige Quarte zu Gehör gebracht wird. Zum Beispiel:

Doch verfährt man heutzutage nicht mehr so scrupulös in derlei Fällen und lässt ihn passiren. Noch gehörwridiger als alle vorhergehenden klingen die drei folgenden Querstände, weil hier das *gis* als ein besonders erhöhter Ton seiner Natur entgegen eine Terze herunterspringt.

Die alten Tongelehrten nannten diese unharmonischen Verhältnisse auch ein *mi contra fa*; unter *mi* verstanden sie nämlich einen Ton, welcher einer Tonart mit Kreuzen, und unter *fa* einen dergleichen, welcher einer Tonart mit Been angehört, wodurch also ihrer Ansicht nach in einem Querstande eine *Mi*- und eine *Fa*-Tonart zu gleicher Zeit ins Gehör gebracht wurde.

Alle verbotenen Querstände entstehen hauptsächlich durch die Aufeinanderfolge von zwei consonirenden Intervallen, welche verschiedenen Tonarten anzugehören scheinen; denn in den meisten Fällen sind dieselben ganz gut anwendbar, wenn das zweite Intervall eine freietretende Dissonanz ist. Die folgenden Querstände sind daher alle erlaubt.



Diese bis hierher gegebenen Beispiele mögen indessen genügen, um zu zeigen, auf welche Weise ein Querstand entsteht, und wie derselbe dem Gehöre erträglich gemacht werden kann; denn es würde zu weit führen, wenn man alle erlaubten und verbotenen Querstände welche im Bereiche der Harmonie vorkommen können hersetzen wollte.

Der Dreiklang *c-e-g* soll nun ebenso wie er vorher dreimal als einer Durtonleiter angehörig behandelt wurde, jetzt auch noch viermal als einer Molltonleiter angehörig betrachtet und behandelt werden, und man hat ihn demnach nicht etwa so zu nehmen, als wollte man damit von C-dur aus nach einer von diesen vier Molltonarten übergehen, sonderu er soll vielmehr einer jeden derselben durchaus angehören.

Um aber den Charakter einer Molltonart festzuhalten, hat man bei dem Gebrauche ihrer harmonischen Bestandtheile auch zugleich die Eigenthümlichkeit derselben genau in Obacht zu nehmen; und es darf daher ihr natürlicher siebenter Ton niemals verdoppelt werden, weil er in die kleine Sexte gehen muss. Man soll also zum Beispiel in A-moll mit dem Tone *g* weder nach *gis* noch nach *a* gehen, denn im ersten Fall wäre der chromatische Gang von *g* nach *gis* ebensowenig charakteristisch, als wenn man in C-dur einen Tonschluss machen wollte, bei welchem dem Dominantenakkord ein anderer Akkord vorausginge, der *b* enthielte. Im zweiten Fall, wo *g* nach *a* gehen würde, wäre der Leiteton umgangen, und folglich gar kein bestimmter Abschluss fühlbar. Damit ich jedoch wegen des eben Gesagten nicht missverstanden werde, bemerke ich noch, dass wenn man von einer Tonart nach einer andern übergehen will, es einem freisteht sich der chromatischen Gänge zu bedienen, und zum Beispiel da, wo man von C-dur oder E-moll nach A-moll ausweicht *g-gis* zu nehmen. In den folgenden Beispielen indessen, wo ein jedes derselben nur eine Tonart fühlbar machen soll, wäre es fehlerhaft.

Ein Haupterforderniss für den jungen Musiker ist es daher, sehr darauf zu sehen, dass er in seinen Studien die Tonarten immer rein erhält, und ihnen nichts Fremdes beimischt, mit andern Worten: dass er sich frühzeitig daran gewöhnt, in seinen Arbeiten ganz tonleitergemäss zu verfahren, weil er sonst gar zu leicht in eine tadelnswerthe Maniertheit verfallen kann.

Ich setze nun die Mehrdeutigkeit des grossen Dreiklangs *c-e-g* weiter fort, und betrachte denselben zuerst als der dritten Stufe von A-moll angehörig.

Der grosse Dreiklang c-e-g als dritte Stufe von A-moll.

III. IV. V. I. III. IV. VII. I. III. IV. II. V. III. IV. IV. I. V.

5 3 - 6 3 5 3 - 5 3 6 3 - 5 3 5 3 6 3 5 3 6 3 5 3

Der natürliche siebente Ton (*g*) welcher im ersten Akkorde dieser Beispiele enthalten ist, geht im zweiten Akkorde jedesmal in die kleine Sexte *f*, wie es bei der abwärtsgehenden A-molltonleiter geschehen muss. Die Tonart wird sowohl hier, wie in allen folgenden Beispielen nur durch den Schluss bestätigt.

1. 2. 3.

III. V. VII. I. III. V. VII. I. III. V. VII. I.

5 7 5 5 7 5 5 6 6
3 - - 3 3 - - 3 5 - 3 3

In diesen Beispielen, wo der natürliche siebente Ton auch zugleich im zweiten Dreiklang enthalten ist, kann nur durch den verminderten Septimenakkord zur Cadenz geschritten werden, weil dieser die kleine Sexte, nämlich den Ton *f* enthält.

1. 2. 3. 4.

III. VI. VII. I. III. VI. II. V. III. VI. II. V. III. VI. IV. I. V.

5 6 7 5 6 5 6 5 6 5 5 5 5 6 5 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Da in diesen und in den noch folgenden Beispielen, was den natürlichen siebenten Ton betrifft, immer dasselbe Verfahren stattfindet, so werde ich auch nur noch dann einige Erläuterungen darüber geben, wo ich es für nöthig halte.

1. 2.

III. VII. VII. I. III. VII. VII. I.

5 6 7 5 5 6 6 6
3 3 3 3 3 3 3 3

Der Ordnung nach sollte nun auf den C-durdreiklang der A-molldreiklang folgen, da aber der Ton *g* im ersteren weder nach *a* noch nach *e* des Zweiten gehen darf, so muss diese Fortschreitung ganz unterbleiben, und es folgt daher hier nur noch die Verbindung des Dreiklangs der dritten Stufe mit dem Dreiklang der zweiten Stufe.

1. 2. 3. 4.

III. II. V. I. III. II. V. I. III. II. VII. I. III. II. IV. I. V.

5 6 5 5 5 6 6 5 5 5 7 5 5 6 7 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Im zweiten Takte des vierten Beispiels geht der Ton *f* chromatisch aufwärts nach *fis*, anstatt er sich als die eigentliche verminderte Quinte dieses Akkordes nach *e* hätte auflösen sollen. Die aussergewöhnliche Fortschreitung dieses Tones erscheint aber durch seine enharmonische Bedeutung gerechtfertigt, wie sich dies später noch darthun wird.

Der grosse Dreiklang c-e-g als sechste Stufe von E-moll.

1. VI. VII. VII. I. 2. VI. VII. II. I. V.

6 3 - 7 5 3 5 3 6 3 - - 6 4 5 3

In Betreff des natürlichen siebenten Tones *d* verhält es sich hier ebenso als wie vorher in A-moll mit *g*, und der Leser muss sich daher jetzt schon damit von selbst herauszufinden wissen. Welche Tonschlüsse auf einen jeden Dreiklang der Tonleiter statthaben können, sieht man bei aufmerksamer Beobachtung an den Beispielen.

1. VI. I. V. I. 2. VI. I. VII. I. 3. VI. I. II. V. 4. VI. I. IV. I. V.

5 3 6 4 7 5 3 3 5 3 - - 5 3 5 3 6 5 3 5 3 6 3 - 6 5 3 6 4 5 3

1. VI. II. V. I. 2. VI. II. V. I. 3. VI. II. IV. V.

5 3 6 3 5 3 5 3 6 3 5 3 6 5 3 5 3 5 3 6 3 7 5 3 5 3

Mit dem dritten dieser Beispiele, wo der Septimenakkord der vierten Stufe mit seinen Modificationen auf den Dreiklang der zweiten Stufe folgt, verhält es sich gerade so, als wie mit dem letzten Beispiele in A-moll. Nun folgen noch die übrigen Beispiele dieser Tonart.

1. VI. III. VII. I. 2. VI. III. VII. I. 3. VI. III. II. I. V.

6 3 5 3 - 5 3 5 3 6 5 3 5 3 5 3 - 6 3 6 4 5 3

1. VI. IV. V. I. 2. VI. IV. V. I. 3. VI. IV. II. V. 4. VI. IV. II. V. 5. VI. IV. IV. V.

5 3 - 7 5 3 5 3 6 3 7 5 3 3 5 3 6 3 - 5 3 5 3 - 6 3 5 3 5 3 6 3 6 4 5 3

VI. V. V. I. VI. V. VII. I. VI. V. II. V. VI. V. IV. I. V.

5 3 6 5 5 3 7 5 5 3 6 5 6 5 6 5

In den zwei letzten Beispielen liegt der natürliche siebente Ton im Basse. Diese Fortschreitung eignet sich besonders zu einem halben Schlusse, wie auch hier geschehen ist.

Der grosse Dreiklang c-e-g als siebente Stufe von D-moll.

VII. II. V. I. VII. II. V. I. VII. II. VII. I.

VII. III. VII. I. VII. III. II. I. V.

6 5 7 5 6 5 6 6 5

3 3 3 3 3 3 3 4

VII. IV. V. I. VII. IV. VII. I. VII. IV. IV. I. V.

6 5 6 5 6 5 7 5 5 6 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4

Weil der Grundton des C-durdreiklangs der natürliche siebente Ton in dieser Tonart ist, so fangen, wie man schon gesehen haben wird, fast alle Beispiele mit dem Terzsextenakkorde an, denn nur das letzte Beispiel hat den Ton *c* im Basse.

VII. V. VII. I. VII. V. II. V.

6 5 7 5 6 6 5

3 3 3 3 3 3 3

Im letzten der vorhergehenden, so wie in dem zweiten und dritten der folgenden Beispiele kann man sehen, auf welche Weise der natürliche siebente Ton im Basse in dieser Tonart auch noch ferner zu verwenden ist.

Die Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit dem Dreiklange der ersten Stufe, welcher nun hier der Ordnung nach noch folgen sollte, kann in dieser Tonart keine Anwendung finden, weil der Ton *c* des ersten Akkords weder nach *d* noch nach *a* des zweiten gehen darf.

Nun soll der Dreiklang *c-e-g* auch endlich noch als der Tonart F-moll angehörig betrachtet werden, weil aber dessen Terze die erhöhte siebente Stufe der Tonleiter ist, welche als Leiteton gewöhnlich in den Hauptton geht, so können für jetzt auch nur diejenigen Dreiklänge darauf folgen, worin sich dieser Ton — nämlich *f* — befindet, und dies wären also: der Dreiklang auf der ersten, vierten und sechsten Stufe. Der vorherigen Ordnung nach fange ich aber wieder mit dem grossen Dreiklange *c-e-g*, (welcher sich hier auf der fünften Stufe bildet) an, und lasse alsdann zuerst den Dreiklang der sechsten Stufe darauf folgen.

Der grosse Dreiklang c-e-g als sechste Stufe von F-moll.

So weit also von der Mehrdeutigkeit des grossen Dreiklangs. Auf diese folgt nun sogleich:

Die Mehrdeutigkeit des kleinen Dreiklangs.

Ein jeder kleine Dreiklang ist sechsmal harmonisch mehrdeutig, denn er ist in sechs verschiedenen Tonarten zugleich enthalten. Nimmt man zum Beispiel den kleinen Dreiklang *a-c-e*, so befindet sich derselbe auf der ersten Stufe in A-moll, auf der vierten Stufe in E-moll, auf der fünften Stufe in D-moll, auf der zweiten Stufe in G-dur, auf der

dritten Stufe in F-dur und auf der sechsten Stufe in C-dur. Also dreimal in einer Moll- und dreimal in einer Dur-tonart. Um dies wieder recht klar vor Augen zu stellen, setze ich abermals die sämtlichen Tonleitern hierher, in welchen dieser Dreiklang enthalten ist.

1. A-moll. 2. E-moll. 3. D-moll. 4. IV. 5. V. 6. VI.

7. F-Dur. 8. G-Dur.

Da ich nun mit diesem Dreiklang denselben geregelten Gang nehmen werde, welchen ich vorher bei dem grossen Dreiklang beobachtet habe, und die tonleitergemässe Behandlung des siebenten Tones in den Molltonarten gleichfalls ganz dieselbe ist, so kann ich mich jetzt auch kürzer fassen, und sogleich zu den Beispielen übergehen.

Der kleine Dreiklang a-c-e als erste Stufe von A-moll.

1. 2. 3. 4.

I. II. V. I. I. II. VII. I. I. II. IV. I. V.

I. III. VII. I. I. III. VII. I. I. III. II. I. V. I.

I. IV. V. I. I. IV. II. V. I. IV. IV. I. V. I. IV. IV. I. V. II.

I. V. V. I. I. V. I. V. I. V. VII. I. I. V. II. V.

Im ersten und zweiten Beispiele folgt hier auf den Dreiklang der ersten Stufe der Dreiklang der fünften Stufe mit erhöhtem siebentem Tone, und im dritten und vierten Beispiele folgt ihm ebenfalls der Dreiklang der fünften Stufe aber mit dem natürlichen siebenten Tone.

1. 2. 3. 4.

I. VI. VII. I. I. VI. II. V. V. V. IV. I. V. I. VI. IV. I. V.

5 6 7 5 5 5 6 5 5 7 6 5 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3. 4.

I. VII. V. I. I. VII. V. I. I. VII. VII. I. I. VII. VII. I.

5 7 6 6 5 5 5 6 6 5 5 6 7 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Von diesen vier Beispielen enthält der zweite Akkord in den beiden ersten den erhöhten, und in den beiden letzten den natürlichen siebenten Ton.

Der kleine Dreiklang a-c-e als vierte Stufe von E-moll.

1. 2. 3. 4.

IV. V. V. I. IV. V. I. V. IV. V. VII. I. IV. V. VII. I.

6 6 5 5 5 6 5 5 5 7 5 6 5 6 6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3. 4.

IV. VI. V. I. IV. VI. VII. I. IV. VI. II. I. V. IV. VI. II. I. V. I.

5 5 6 5 6 5 6 6 6 5 6 5 6 7 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3.

IV. VII. V. I. IV. VII. I. V. IV. VII. VII. I.

6 7 6 5 5 6 5 5 7 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3. 4.

IV. I. V. I. IV. I. V. I. IV. I. II. V. IV. I. II. V.

5/3 6/4 7/5 3 5/3 6/3 7/4 5/3 6/3 5/3 6/3 5 6/3 5 6/5 5

1. 2. 3.

IV. II. V. I. IV. II. VII. I. IV. II. IV. I. V.

6/3 5 5/3 5/3 7 5/3 6/3 7/5 6/4 5

1. 2.

IV. III. VII. I. IV. III. II. I. V. I.

5/3 6/5 7/3 6/3 5/3 6/3 6/4 7/5 3

Der kleine Dreiklang a-c-e als fünfte Stufe von D-moll.

1. 2. 3.

V. VI. VII. I. V. VI. II. V. V. VI. IV. I. V. I.

5/3 6/3 7/5 5/3 6/3 5/3 6 5 6/3 5/3 6/4 6/5 5/3

1. 2.

V. VII. VII. I. V. VII. VII. I.

5/3 6/3 7/5 5/3 5/3 6/3 6/4 6/3

Der D-molldreiklang kann in dieser Tonart nicht nach dem A-molldreiklange folgen, weshalb hier nun auf den letzteren der Dreiklang der zweiten Stufe folgt.

1. 2.

V. II. VII. I. V. II. V. I.

5/3 7 5/3 5/3 6/3 6/4 5/3

1. 2. 3.

V. III. VII. I. V. III. VII. I. V. III. II. I. V.

5 6 7 5 5 6 6 5 6 5 6 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3.

V. IV. VII. I. V. IV. II. V. V. IV. IV. I. V. I.

5 6 7 5 5 6 6 5 6 6 6 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Dies sind also die drei Molltonarten worin sich dieser kleine Dreiklang befindet; ich nehme nun denselben auch ebenso als den drei Durtonarten angehörig durch, und fange daher mit der G-durtonart an.

Der kleine Dreiklang a-c-e als zweite Stufe von G-dur.

1. 2.

II. III. V. I. II. III. V. I.

5 6 7 5 5 6 6 5 6 6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3.

II. IV. V. I. II. IV. V. I. II. IV. IV. I. V. I.

5 6 6 5 6 6 6 5 5 6 6 5 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3.

II. V. V. I. II. V. V. I. II. V. I. V.

6 5 7 5 6 6 7 5 5 6 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3.

II. VI. V. I. I. VI. II. V. II. VI. IV. I. V. I.

5 7 5 6 5 5 6 5 6 7 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2.

II. VII. V. I. II. VII. V. I.

6 7 5 3 5 7 3

3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Der kleine Dreiklang a-c-e als dritte Stufe von F-dur.

1. 2.

III. IV. V. I. III. IV. VII. I.

6 5 4 5 5 6 7 5 4 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3.

III. V. V. I. III. V. V. I. III. V. I. I. V.

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3. 4.

III. VI. VII. I. III. VI. II. V. III. VI. IV. I. V. III. VI. IV. I. V. I.

5 7 5 5 6 5 5 6 5 6 5 5 6 5 6 7 5 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2.

III. VII. V. I. III. VII. I. V.

6 5 5 5 5 5 5 5

3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2. 3. 4.

III. I. V. I. III. I. II. V. III. I. IV. I. V. III. I. II. I. V. I.

5/3 6/3 6/3 5/3 6/3 5/3 6/3 5/3 6/3 5/3 6/3 5/3 6/3 5/3 6/3 5/3 6/3 5/3

1. 2.

III. II. V. I. III. II. IV. I. V. I.

5/3 6/3 6/3 5/3 5/3 6/3 7/3 6/3 7/3 7/3

Der kleine Dreiklang a-c-e als fünfte Stufe von C-dur.

2

VI. VII. V. I. VI. VII. V. I.

5/3 7/3 5/3 7/3 5/3 7/3

2. 3.

VI. I. V. I. VI. I. V. I. VI. I. IV. I. V.

5/3 6/3 4/3 5/3 5/3 6/3 4/3 6/3 6/3 5/3 6/3 5/3

2. 3. 4.

VI. II. V. I. VI. II. V. I. VI. II. VII. I. VI. II. IV. V.

5/3 7/3 5/3 6/3 5/3 6/3 5/3 5/3 5/3 5/3 5/3 5/3

1. 2.

VI. III. V. I. VI. III. V. I.

5/3 6/3 5/3 5/3 6/3 6/3 6/3

1. 2. 3. 4.

VI. IV. V. I. VI. IV. III. I. VI. IV. II. V. VI. IV. II. I. V.

5 5 7 5 5 5 5 6 6 5 5 26 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4 3

1. 2. 3. 4.

VI. V. V. I. VI. V. V. I. VI. V. I. V. VI. V. II. I. V. I. IV. I

5 6 6 5 5 6 5 5 0 5 5 5 26 6 7 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4 3 3 3

Der Vortheil, welcher durch die genaue Kenntniss der mehrdeutigen Dreiklänge für eine Komposition erwächst, ist leicht einzusehen; denn diese Kenntniss gibt uns eines der besten Mittel an die Hand, um auf die natürlichste Weise von einer Tonart nach allen nächstverwandten Tonarten überzugehen, und ich rathe daher einem Jeden, dem es ernstlich darum zu thun ist, die wahre Grundlage der guten Modulation kennen zu lernen, sowohl die grossen als wie die kleinen Dreiklänge auf die hier angegebene Art wo möglich in allen Tonarten durchzuarbeiten.

Sehr viele Werke der bedeutenden Meister liefern uns den Beweis, dass man in Dur mit den sieben und in Moll mit den sechs Tonarten, worin der Dreiklang der Tonika enthalten ist, nicht allein in grossen Musikstücken ausreichen, sondern auch zugleich einen grossen harmonischen Reichthum entfalten kann; und es verräth daher oft mehr einen Mangel an Beherrschung, als wie den Meister in der Kunst, wenn ein Tonsetzer ohne weitere Veranlassung von einer Tonart zur andern herumirrt. Der Nachtheil, welcher durch das allzuvielen Moduliren bei einem Tonstücke entsteht, ist, dass dadurch unser Gemüth in eine fortwährende Aufregung versetzt wird, und zuletzt in Folge einer Ueberreizung selbst für die effectvollsten harmonischen Wendungen unempfindlich bleibt. Man kann daher den jungen Komponisten nicht genug anempfehlen, dass sie bei ihren Conceptionen bezüglich der Modulation eine gute Wahl treffen, und dieselbe so viel als möglich planmässig zu ordnen suchen, das heisst: sie sollen die Modulation in einem Musikstücke nicht dem Zufalle überlassen, sondern vielmehr vorher bestimmen, nach welchen Tonarten es für das Stück am zweckmässigsten ist, auszuweichen.

KAPITEL IX.

Von der harmonischen Mehrdeutigkeit des grossen und kleinen Septimenakkordes.

So wie ein jeder grosser und kleiner Dreiklang ist auch ein jeder grosser und kleiner Septimenakkord in verschiedenen Tonarten zugleich enthalten, und also gleichfalls mehrdeutig, weil diese beiden Septimenakkorde für sich allein, ebensowenig eine Tonart bestimmen können, als jene beiden Dreiklänge.

Ich nehme nun wieder einen jeden von diesen beiden Septimenakkorden besonders vor, und fange mit dem grossen Septimenakkorde an.

Die Mehrdeutigkeit des grossen Septimenakkordes.

Ein jeder grosser Septimenakkord ist in vier verschiedenen Tonarten zugleich enthalten, nämlich zweimal in einer Dur- und zweimal in einer Molltonart. Nimmt man zum Beispiel den Septimenakkord *c-e-g-h*, so ist derselbe auf der ersten Stufe in C-dur, auf der vierten Stufe in G-dur, auf der dritten Stufe in A-moll und auf der sechsten Stufe in

E-moll enthalten. Um dies mehr zu veranschaulichen, setzte ich wieder wie früher bei den Dreiklängen, diejenigen Tonleitern hierher, worin sich dieser Akkord befindet.

1. C-Dur. 2. G-Dur.

I. IV.

3. A-moll. VI.

III.

Wenn man nun diesen Akkord als einer dieser Tonarten angehörig betrachtet wissen will, so ist es eine der ersten Bedingungen, dass er sich auch dieser, seiner Tonart gemäss auflöst, was jedoch auf verschiedene Weise geschehen kann.

Man hat bereits schon früher kennen gelernt, dass die natürlichste Auflösung dieses Septimenakkords in den F-dur-dreiklang geschieht, indem sich die Septime in dessen Terze auflöst. In den folgenden Beispielen soll nun auch zugleich gezeigt werden, wie sich die Septime in die Quinte, Sexte, oder auch in den Grundton eines tonleitergemässen Akkordes auflösen kann.

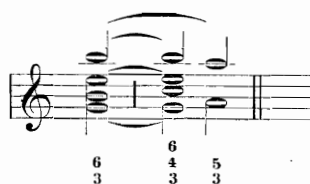
Die Auflösung einer Septime in die Terze oder Decime entsteht bekanntlich, wenn dieselbe einen halben oder ganzen Ton abwärts geht, indem ihre Unterstimme eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt; steigt aber ihre Unterstimme nur eine Sekunde, so löst sich die Septime in die Quinte auf; und bleibt ihre Unterstimme ganz liegen, so entsteht dadurch die Auflösung der Septime in die Sexte. Zum Beispiel:

Diese Auflösungen sind alle gut; die folgende aber, wo sich die Septime in die Octave auflöst, muss im reinen Satze vermieden werden, weil durch dieselbe fehlerhafte verdeckte Octaven entstehen; zum Beispiel:

Dieser Fehler wird jedoch verbessert, wenn man das *c* in der Unterstimme eine Oktave tiefer setzt, und alsdann damit hinauf in die Sexte springt, es kann dies aber nur in einem mehrstimmigen Satze zur Anwendung kommen, weil es mit zwei Stimmen zu leer klingt, und das Ohr selbst mit vier Stimmen nicht sehr befriedigt. Zum Beispiel:

Soll nun die Septime auch in den Grundton eines Dreiklangles oder Septimenakkordes aufgelöst werden, so kann dies nur geschehen, wenn dieselbe in der untersten Stimme liegt, doch bedient man sich der Kürze wegen gewöhnlich des Ausdrucks „Auflösung der Septime in den Grundton eines Dreiklangles oder Septimenakkords“, auch selbst dann, wenn sich die Septime in einer Mittel- oder Oberstimme in diesen Ton auflöst, weil dieser Ton seinen Charakter als ursprünglicher Grundton des Akkordes in jeder Stimme behält. Zum Beispiel:

Das erste und zweite Beispiel, wo die Septime in der Unterstimme liegt, enthält eine wirkliche Auflösung in den Grundton des Dreiklangs *a-c-e*, und des Septimenakkords *a-c-e-g*, hingegen im dritten und vierten Beispiele, wo *c* als tiefste Stimme liegen bleibt, löst sich die Septime in die Sexte auf. In welcher Weise übrigens die Septime nebst ihrer Auflösung in die Sexte, auch zugleich in die Octave eines Dreiklangs aufgelöst wird, sieht man an dem folgenden Exempel.



Wie eine jede Septime nicht allein in den Grundton, oder in die Terze und Quinte eines Septimenakkordes, sondern auch selbst in eine andere Septime aufzulösen ist, wird man schon zum Theil in diesem, hauptsächlich aber in den nächstfolgenden Kapiteln zur Genüge kennen lernen.

Ueber die Akkordenfolge in den Beispielen welche wir nun vornehmen, ist vorerst noch zu bemerken: dass der erste Akkord eines jeden Beispiels den darauffolgenden Septimenakkord vorbereitet. Der letztere wird alsdann bei jeder seiner hier vorkommenden Auflösungen in seinen brauchbaren Umkehrungen zur Anwendung gebracht. Weil aber durch die blosse Auflösung dieses Akkordes die beabsichtigte Tonart nicht immer gleich fühlbar wird, so soll ein jedes Beispiel noch einige Takte fortgesetzt, und alsdann seiner betreffenden Tonart gemäss abgeschlossen werden.

Der grosse Septimenakkord c-e-g-h als erste Stufe von C-dur.

In dieser Tonart löst sich die Septime in die Terze des Dreiklangs der vierten Stufe, in die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe und in den Grundton des Septimenakkords oder des Dreiklangs der sechsten Stufe auf. Die Vorbereitung der Septime kann durch die Terze des Dreiklangs der fünften oder durch die Quinte des Dreiklangs der dritten Stufe geschehen. Die Stufenfolge der drei ersten Akkorde eines jeden Beispiels sieht man an den römischen Zahlen.

Auflösung der Septime in die Terze des Dreiklangs der vierten Stufe.

1. 2. 3.

V. I. IV. V. I. IV. V. I. IV.

5 7 5 5 7 3 5 6 5 6 7 3 5 6 5 6 7 5 5 3

3 3 3 3 - 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

V. I. IV. V. I. IV. V. I. IV.

6 4 6 6 6 6 7 3 6 4 6 4 6 7 6 5 3 5

3 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe.

1. 2. 3.

V. I. II. V. I. II. V. I. II.

6 7 5 6 5 6 6 6 7 3 6 4 6 4 6 7 6 5 3 5

3 3 3 - 3 - 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Die dritte Umkehrung des Septimenakkordes muss hier unterbleiben, weil sie eine Auflösung in den Quartsextenakkord zur Folge haben würde, was von keiner guten Wirkung ist.

Auflösung der Septime in den Grundton des Septimenakkords oder des Dreiklangs der sechsten Stufe.

1. 2. 3.

V. I. VI. V. I. VI. V. I. VI.

5 7 6 6 6 5 5 6 6 7 6 5 5 6 5 6 5 5

3 3 - 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

V. I. IV.

6 6 7 6 7

3 3 3 3 3 3

Der grosse Septimenakkord c-e-g-h als vierte Stufe von G-dur.

Hier löst sich die Septime in die Terze des Dreiklangs der siebenten Stufe, in die Quinte des Dreiklangs der fünften Stufe und in den Grundton des Septimenakkords der zweiten Stufe auf. Die Vorbereitung der Septime geschieht entweder durch die Terze des Dreiklangs der ersten, oder durch die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe. Bei der ersten Auflösung des Septimenakkords lässt man die Quinte besser hinweg, und verdoppelt dafür den Grundton, damit im folgenden Akkord die verminderte Quinte vorbereitet ist.

Auflösung der Septime in die Terze des Dreiklangs der siebenten Stufe.

1. 2. 3.

I. IV. VII. I. IV. VII. I. IV. VII.

5 7 5 - 6 5 5 6 6 5 5 5 6 5 - - 6 7 5

3 3 3 - - 3 3 3 3 - 3 3 3 3 3 - - 3 3 3

4.

I. IV. VII.

6 6 6 5 6 7

3 3 3 3 3 3 3

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs der fünften Stufe.

1. 2. 3.

VI. IV. V. VI. IV. V. VI. IV. V.

5 7 5 6 - 6 5 5 6 6 5 5 6 6 5 - 6 5 5

3 - 3 3 - 4 3 3 3 - 3 - 3 - 3 3 3 3 3 - - 3 3

Auflösung der Septime in den Grundton des Septimenakkords der zweiten Stufe.

Der grosse Septimenakkord c-e-g-h als dritte Stufe von A-moll.

Weil in diesem Akkorde der natürliche siebente Ton der Tonleiter, (nämlich *g*) enthalten ist, welcher in die kleine Sexte gehen muss, so kann sich hier die Septime auch nur in die Terze des Dreiklangs der sechsten Stufe und in die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe auflösen. Die Vorbereitung der Septime geschieht durch die Quinte des Dreiklangs der fünften Stufe, und durch die Terze des Dreiklangs der siebenten Stufe.

Auflösung der Septime in die Terze des Dreiklangs der sechsten Stufe.

Es bedarf hier wohl kaum der Erwähnung, dass in allen Molltonarten der natürliche siebente Ton, auch wenn er im Septimenakkorde als Consonanz enthalten ist, dennoch mit vorbereitet werden muss.

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe.

Der grosse Septimenakkord c-e-g-h als sechste Stufe von E-moll.

Die Septime löst sich hier in die Terze des Dreiklangs der zweiten Stufe, in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der siebenten Stufe, und in den Grundton des Septimenakkords der vierten Stufe auf. Die Vorbereitung

der Septime geschieht theils durch die Quinte des Dreiklangs der ersten Stufe, und theils durch die Terze des Dreiklangs der siebenten Stufe.

Auflösung der Septime in die Terze des Dreiklangs der zweiten Stufe.

1. 2. 3.

I. VI. II. I. VI. II. I. VI. II.

5 7 5 5 7 3 5 6 6 5 5 6 4 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

I. VI. II.

6 6 6 6 6 6 7 6 5 5

3 2 3 2 3 2 3 4 3 3

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der siebenten Stufe.

1. 2. 3.

I. VI. VII. I. VI. VII. I. VI. VII.

6 7 5 6 6 5 6 5 5 5 6 7 5 6 4 5 4 5 5

3 3 3 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

I. VI. VII.

6 6 6 6 6 5 5

3 2 3 3 3 3 3

Auflösung der Septime in den Grundton des Septimenakkords der vierten Stufe.

1. 2. 3.

I. VI. IV. I. VI. IV. I. VI. IV.

6 7 6 6 5 5 6 6 6 6 5 5 6 6 6 7 6 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

I. VI. IV.

6 6 7 6 6 6 5

3 2 3 2 3 3 3

Die Mehrdeutigkeit des kleinen Septimenakkords.

Dieser Akkord ist dreimal in einer Moll- und dreimal in einer Durtonart enthalten. Ich wähle zu unserer Aufgabe den kleinen Septimenakkord *a-c-e-g*. Derselbe befindet sich auf der ersten Stufe in A-moll, auf der vierten Stufe in E-moll, auf der fünften Stufe in D-moll, auf der zweiten Stufe in G-dur, auf der dritten Stufe in F-dur, und auf der sechsten Stufe in C-dur, was man in den folgenden Tonleitern deutlich sehen kann.

1. A-moll. 2. E-moll. 3. D-moll.

4. G-Dur. 5. F-Dur. 6. C-Dur

I. IV. V. II. III. VI.

Damit man nun auch die Anwendung dieses Akkordes in seinen verschiedenen Tonarten kennen lernt, fange ich wieder der vorigen Ordnungsfolge nach mit derjenigen Tonart, in welcher er auf der ersten Stufe enthalten ist, also mit A-moll an.

Der kleine Septimenakkord a-c-e-g als erste Stufe von A-moll.

Die Septime löst sich in dieser Tonart in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der vierten Stufe, und ebenso in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der zweiten, und in den Grundton des Dreiklangs oder Septimenakkords der sechsten Stufe auf. Die Vorbereitung der Septime geschieht durch die Terze des Dreiklangs der fünften, und durch die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe.

Auflösung der Septime in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der vierten Stufe.

1. 2. 3.

V. I. IV. V. I. IV. V. I. IV.

5 7 5 7 7 5 5 6 5 6 7 5 3 5 6 6 6 5 5 5

4.

V. I. IV.

6 6 6 6 7 3

3 2 3 3 5 3

Anmerkung. Da hier der als mehrdeutig behandelte Akkord in seiner Septime den natürlichen siebenten Ton nämlich *g* enthält, so kann er nur durch seine tonartgemässen Auflösungen als dieser Tonart angehörig betrachtet werden.

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der zweiten Stufe.

1. 2. 3.

III. I. II. III. I. II. III. I. II.

4.

V. I. II.

Auflösung der Septime in den Grundton des Dreiklangs oder Septimenakkords der sechsten Stufe.

2. 3. 4.

III. I. VI. V. I. VI. V. I. VI. V. I. VI.

Der kleine Septimenakkord a-c-e-g als vierte Stufe von E-moll.

Hier löst sich die Septime in die Terze des verminderten Septimenakkords der siebenten Stufe, und in die Quinte des Dominant-Dreiklangs oder Septimenakkords der zweiten Stufe auf. Die Vorbereitung der Septime kann sowohl durch die Terze des Dreiklangs der ersten Stufe, als auch durch die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe geschehen.

Auflösung der Septime in die Terze des verminderten Septimenakkords der siebenten Stufe.

1. 2. 3.

I. IV. VII. I. IV. VII. VI. IV. VII.

4.

I. IV. VII.

Auflösung der Septime in die Quinte des Dominant-Dreiklangs oder Septimenakkords.

1. 2. 3. 4.

VI. IV. V. VI. IV. V. I. IV. V. I. IV. V.

5 7 5 5 5 6 6 5 5 6 4 5 5 6 6 5 5

3 - 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Der verminderte Septimensprung im zweiten Beispiele von *c* nach *dis*, welcher auch schon bei der Mehrdeutigkeit des vorhergehenden Akkordes in E-moll vorkam, ist jedenfalls einem übermässigen Sekundensprunge vorzuziehen.

Auflösung der Septime in den Grundton des Septimenakkords der zweiten Stufe.

2. 3.

VI. IV. II. I. IV. II. VI. IV. II.

5 7 6 5 6 6 6 7 6 5 5 6 6 6 6 5 5 5

3 - - 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. I. IV. II.

6 6 7 6 6 7 6 7 5 5

3 2 3 3 3 2 3 3 3 3

Der kleine Septimenakkord a-c-e-g als fünfte Stufe von D-moll.

Die Auflösung der Septime kann hier in die Terze des Septimenakkords der ersten Stufe, in die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe; und in den Grundton des Dreiklangs der dritten Stufe geschehen. Vorbereitet wird die Septime durch die Quinte des Dreiklangs der siebenten Stufe, oder durch den Grundton des Dreiklangs der vierten Stufe.

Auflösung der Septime in die Terze des Septimenakkords der ersten Stufe.

1. 2. 3. 4.

VII. VI. I. VII. VI. I. VII. VI. I. VI. V. I.

6 7 7 7 6 6 5 5 5 6 6 5 6 6 7 6 7 5

3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5 6 6 6 6 6 7 6 5 5

3 2 3 2 3 3 3 3 3 3

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs der sechsten Stufe.

[illegible]

Die erste und dritte Umkehrung des Septimenakkordes blieb hier ganz weg. Bei der ersten Umkehrung würden verbotene Quinten mit dem Basse entstehen, und die dritte hätte eine Auflösung in den Quartsextenakkord zur Folge.

Auflösung der Septime in den Grundton des Dreiklangs der dritten Stufe.

1. VII. V. III.

2. VII. V. III.

3. VII. V. III.

6 7 6 7 5 5 - #6 6 7 5 3 6 6 4 5 6 7 5 5 6 4 5 - #3 5
3 3 3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Auch hier musste die erste Umkehrung des Septimenakkordes unterbleiben, weil sie eine Auflösung in den Quartsextenakkord veranlassen würde. Dieser Akkord wird überhaupt am seltensten als fünfte Stufe einer Molltonart angewandt.

Der kleine Septimenakkord a-c-e-g als zweite Stufe von G-dur.

In dieser Tonart löst sich die Septime in die Terze des Dominantseptimenakkords oder des Dominantdreiklangs, ferner in die Quinte des Dreiklangs der dritten Stufe, und in den Grundton des Septimenakkords oder des Dreiklangs der siebenten Stufe auf. Die Vorbereitung der Septime kann durch die Terze des Dreiklangs der sechsten Stufe, durch die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe, und durch den Grundton des Dreiklangs der ersten Stufe geschehen.

Auflösung der Septime in die Terze des Dominantseptimenakkords oder des Dominantdreiklangs.

1. 2. 3. 4.

VI. II. V. VI. II. V. VI. II. V. VI. II. V.

5 7 7 5 6 6 5 6 5 6 5 6 6 7 5 6 6 5 6 6 7
3 — 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4 3 3 3 3 2 3 3 3 3

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs der dritten Stufe.

1. Die Lärche singt, die Lärche singt, die Lärche singt, die Lärche singt.

2. Die Lärche singt, die Lärche singt, die Lärche singt, die Lärche singt.

3. Die Lärche singt, die Lärche singt, die Lärche singt, die Lärche singt.

Auflösung der Septime in den Grundton des Septimenakkords oder des Dreiklangs der siebenten Stufe.

1. 2. 3.

IV. II. VII. IV. II. VII. IV. II. VII.

5 7 6 6 7 3 5 6 6 5 6 4 6 5 5 3

3 3 3 4 3 3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3

4.

IV. II. VII.

6 6 5 6 7 5 3 3

3 2 3 3 3 3 3 3

Der kleine Septimenakkord a-c-e-g als dritte Stufe von F-dur.

Hier wird die Septime in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der sechsten Stufe, in die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe, und in den Grundton des Dreiklangs oder Septimenakkords der ersten Stufe aufgelöst. Die Vorbereitung der Septime geschieht theils durch die Quinte des Dominantdreiklangs, und theils durch den Grundton des Dreiklangs der zweiten Stufe.

Auflösung der Septime in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der sechsten Stufe.

1. 2. 3.

V. III. VI. V. III. VI. V. III. VI.

5 7 6 5 6 5 5 6 5 6 7 6 6 5 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

II. III. VI.

5 6 6 6 6 5 3 3

3 2 3 2 3 3 3 3

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs der vierten Stufe.

1. 2. 3.

V. III. IV. V. III. IV. V. III. IV.

5 7 6 7 5 6 5 6 6 5 5 5 6 6 6 6 5 6 6 5 3

3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Auflösung der Septime in den Grundton des Dreiklangs oder Septimenakkords der ersten Stufe.

[illegible]

Der kleine Septimenakkord a-c-e-g als sechste Stufe von C-dur.

Die Auflösung der Septime in dieser Tonart ist in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der zweiten Stufe, in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der siebenten Stufe, und in den Grundton des Dreiklangs der vierten Stufe. Die Vorbereitung der Septime geschieht abwechselnd durch die Quinte des Dreiklangs der ersten Stufe, durch die Terze des Dreiklangs der fünften Stufe, und durch den Grundton des Dominantdreiklangs.

Auflösung der Septime in die Terze des Dreiklangs oder Septimenakkords der zweiten Stufe.

1. 2. 3.

I. VI. II. III. VI. II. I. VI. II.

5 7 6 5 5 5 5 5 6 6 6 5 6 7 6 7 5
3 - 3 3 3 3 3 3 - 3 - 3 - 3 3 3 3 3 2 3 3

4.

V. VI. II.

5 6 6 6 6 5 7 5
3 3 3 2 3 3 - 3

Auflösung der Septime in die Quinte des Dreiklangs oder Septimenakkords der siebenten Stufe.

1. 2. 3.

I. VI. VII. I. VI. VII. I. VI. VII.

5 7 5 6 5 5 6 6 5 5 6 4 6 5 6 5
3 - 3 - 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4.

V. VI. VII.

5 6 6 7 6 7 7 5
3 3 3 3 3 3 3 3

Auflösung der Septime in den Grundton des Dreiklangs der vierten Stufe.

Von den Akkorden, welche wir bisher kennen gelernt haben, nehmen hauptsächlich nur die grossen und kleinen Dreiklänge und Septimenakkorde ein harmonisch mehrdeutiges Interesse für sich in Anspruch; denn ausser diesen sind alle übrigen Akkorde, für die Tonarten, worin sie sich befinden, zu charakteristisch, als dass sie zugleich auch noch anderen angehören könnten. Auf welche Weise man indessen dennoch gewisse dissonirende Akkorde, die nicht harmonisch mehrdeutig sind, auch zugleich als einer, oder mehreren andern Tonarten angehörig betrachten kann, wird im folgenden Kapitel zu sehen sein.

K A P I T E L X.

Von der enharmonischen Mehrdeutigkeit.

Unter den dissonirenden Akkorden gibt es einige, welche durch die enharmonische Verwechslung eines oder mehrerer ihrer Intervalle plötzlich eine ganz andere Bedeutung erhalten, wodurch ein solcher Akkord auch zugleich einer sehr entferntliegenden Tonart angehören kann, was demnach ein vorzügliches Mittel ist, um die überraschendsten Ausweichungen zu machen.

Diejenigen Akkorde, welche als enharmonisch mehrdeutig behandelt werden können sind: der Dominantseptimenakkord, der doppeltverminderte Septimenakkord, der hartverminderte Septimenakkord, der übermässige Dreiklang, und der verminderte Septimenakkord. Ehe wir indessen die enharmonischen Verwechslungen dieser Akkorde vornehmen, glaube ich es dem Zwecke entsprechend, wenn ich zuvor zu erklären suche, auf welchen Principien die Enharmonie überhaupt beruht.

Geht man bis zur Zeit der alten griechischen Musik zurück, so findet man, dass damals drei verschiedene Tetrachorde (Viersaiter) bestanden haben. Das erste hatte die Tonfolge von einem grossen halben, einem grossen ganzen, und einem kleinen ganzen Tone,*) und man nannte es deshalb ein diatonisches Tetrachord. Zum Beispiel:

Diatonisches Tetrachord.

*) Der Unterschied von einem grossen und kleinen ganzen Ton wurde aber erst kurz vor Christi Geburt entdeckt; denn vor dieser Zeit wusste man nur von grossen ganzen Tönen.

Das zweite bestand aus einem grossen und einem kleinen halben Tone, und aus einer kleinen Terze, und hiess wegen seines kleinen halben Tones ein chromatisches Tetrachord. Zum Beispiel:



Das dritte enthielt einen kleinen halben und einen viertelsten Ton, und eine grosse Terze, und es hiess seines viertelsten Tones wegen ein enharmonisches Tetrachord. Zum Beispiel:



Von diesen drei Tetrachorden bildete jedes für sich ein eigenes Klanggeschlecht, und das diatonische Klanggeschlecht wurde also durch die Aufeinanderfolge von grossen halben und ganzen Tönen, das chromatische Klanggeschlecht durch die Aufeinanderfolge von grossen und kleinen halben Tönen, und das enharmonische Klanggeschlecht durch die Aufeinanderfolge von kleinen halben und Viertelstönen charakterisirt.

Nun suchte man mit dem obigen diatonischen Tetrachorde *e-f-g-a* ein diesem ganz ähnliches zu verbinden, und setzte dasselbe um eine Quinte höher, also *h-c-d-e*, wodurch sich alsdann eine diatonische Tonleiter, worin fünf ganze und zwei grosse halbe Töne enthalten sind, bildete. Zum Beispiel:



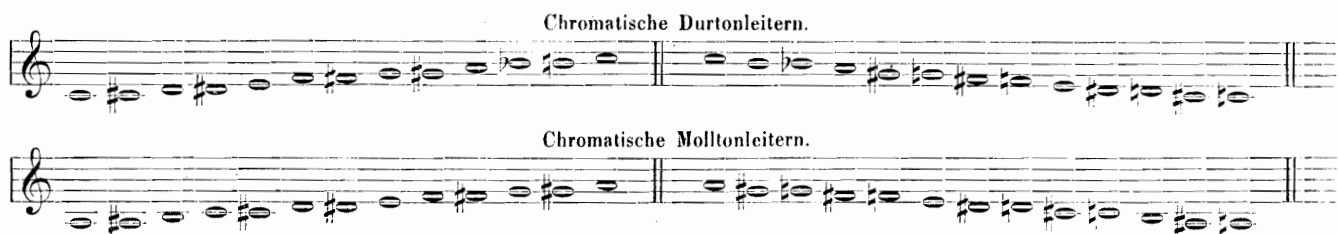
Die halben Töne in dieser Tonleiter befinden sich wie man sieht, auf der ersten und fünften Stufe; auf der zweiten, vierten und siebenten Stufe hingegen bilden sich die grossen ganzen, und auf der dritten und sechsten Stufe die kleinen ganzen Töne. Da aber eine auf diese Weise construirte Tonleiter auch mit jedem andern Tone angefangen werden kann, so entstand dadurch zuerst unsere jetzt gebräuchliche Dur-, und später auch unsere jetzige Molltonleiter, welche beide als die eigentliche Grundlage von unserem heutigen Dur- und Mollgeschlechte anzusehen sind. Zum Beispiel:



Ebenso lässt sich auch auf jedem andern Ton bis zu dessen Oktave eine Tonleiter bilden, woraus hervorgeht, dass in jeder Tonart sieben diatonische Tonleitern statthaben können; zum Beispiel in C-dur.



Werden nun die ganzen Töne einer diatonischen Tonleiter halbiert, so dass dieselbe nur grosse und kleine halbe Töne enthält, alsdann nennt man sie eine chromatische Tonleiter. Bei der Halbierung der ganzen Töne hat man sich übrigens immer so viel wie möglich nach der Vorzeichnung der betreffenden Tonart zu richten, weil die wesentlichsten Töne derselben — nämlich diejenigen, welche die Tonart am meisten charakterisiren — auch in einer chromatischen Tonleiter enthalten sein müssen. Zum Beispiel:



Obschon die chromatischen Tonleitern bei der jetzigen Schreibart häufige Anwendung finden, so bilden sie dennoch kein eigenes Tongeschlecht mehr.

Halbirt man nun auch die grossen halben Töne einer chromatischen Tonleiter, so entsteht eine solche, in welcher nur kleine halbe und Viertelstöne enthalten sind, und sie wird deshalb eine enharmonische Tonleiter genannt. Zum Beispiel:



Wenn nun auch eine eigentliche enharmonische Tonleiter (und daher auch ein enharmonisches Klang- oder Tongeschlecht) durch die Einführung der gleichschwebenden Temperatur schon längst ausser Gebrauch gekommen ist, so erweisen sich doch die enharmonischen Intervalle jetzt immer noch als sehr vortheilhaft bei der Modulation, indem man ein enharmonisches Intervall mit einem chromatischen verwechseln kann, wodurch dasselbe eine ganz andere harmonische Bedeutung erhält.

Nachdem ich nun das, was man unter den drei Klanggeschlechtern der Alten versteht, so viel es mir hier nöthig schien, erklärt zu haben glaube, kehre ich zu den enharmonisch-mehrdeutigen Akkorden zurück, an welchen man kennen lernen wird, in wieferne die genaue Kenntniss der Enharmonie auch noch bei unserer gegenwärtigen Musik von Nutzen ist.

Die enharmonische Mehrdeutigkeit des Dominantseptimenakkordes.

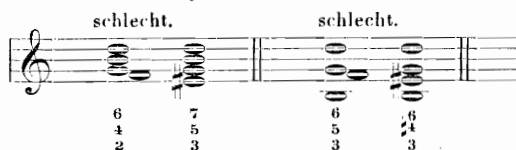
Wird die Septime eines Dominantseptimenakkordes enharmonisch verwechselt, so entsteht daraus eine übermässige Sexte, und der ganze Akkord gehört alsdann der vierten Stufe einer Molltonart an. Zum Beispiel:



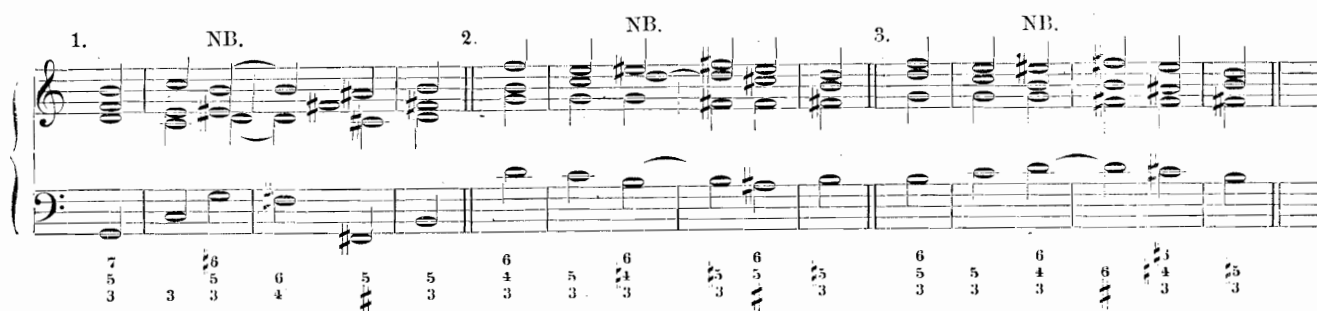
Der zweite Akkord erscheint hier in seiner ersten Umkehrung, und obschon man ihn meistens nur in dieser anwendet, so ist er doch auch noch in zwei andern Umkehrungen ganz gut brauchbar. Zum Beispiel:



Die letzte Umkehrung des Dominantenakkordes aber darf hier nicht gebraucht werden, weil alsdann dessen Septime unter ihrem Grundtone liegt, wodurch bei der enharmonischen Verwechslung derselben eine verminderte Terze entsteht, was im reinen Satze vermieden werden muss. Zum Beispiel:



Ich gebe nun einige Beispiele, woran man sehen kann, auf welche Weise dieser Akkord anzuwenden ist.



Es entsteht also durch die enharmonische Verwechslung der Dominantseptime allemal ein doppeltverminderter Septimenakkord. Man lässt aber auch zuweilen bei der Auflösung dieses Akkordes dessen Quinte zugleich chromatisch mit aufwärts gehen, wodurch man alsdann in Dur anstatt in Moll schliessen kann. Zum Beispiel:

4. NB.

Wenn eine enharmonische Verwechslung in aussergewöhnliche Tonarten führt, so umschreibt man meistens den ganzen Akkord enharmonisch, was auch in den folgenden Beispielen geschehen ist.

5.

6.

Im ersten dieser Beispiele wurde in der Hälfte des vierten Taktes für Ais-moll die Tonart B-moll, und im zweiten Beispiel (ebenfalls in der Hälfte des vierten Taktes) anstatt Dis-moll die Tonart Es-moll genommen; indessen hätte hier auch ebensogut Dis-moll bleiben können.

Hier folgen nun noch zwei Beispiele, in welchen der doppeltverminderte Septimenakkord durch die enharmonische Verwechslung seines Grundtones in einen Dominantseptimenakkord umgewandelt wird.

1. NB. NB. 2. NB. NB. NB. NB.

Man kann auch die Septime, ohne dieselbe enharmonisch zu verwechseln, als übermässige Sexte nehmen, und damit chromatisch aufwärts gehen. Zum Beispiel:

NB.

Die enharmonische Mehrdeutigkeit des hartverminderten Septimenakkordes.

Ein jeder hartverminderte Septimenakkord ist einmal in sich selbst enharmonisch mehrdeutig. Wenn man nämlich dessen Grundton und Terze enharmonisch verwechselt, so entsteht ein anderer hartverminderter Septimenakkord in seiner zweiten Umkehrung daraus. Zum Beispiel:



Von diesen Akkorden entspringt der erste auf der zweiten Stufe in A-moll, und der folgende auf der zweiten Stufe in Es-moll, dieselben stehen also hinsichtlich ihres Verwandtschaftsgrades in der weitesten Beziehung zueinander, erhalten aber durch ihre enharmonische Verwechslung eine grosse Annäherung, so dass man damit direct von einer dieser beiden Tonarten zur andern übergehen kann.

Die gewöhnliche Auflösung des hartverminderten Septimenakkordes ist bekanntlich in den Dominantdreiklang von derjenigen Tonart, woraus er entspringt, wobei indessen die Auflösung der Septime auch verzögert werden kann. Zum Beispiel:

Gewöhnliche Auflösungen. Verzögerte Auflösungen.

NB. NB.

5 3 7 5 3 1 5 3 5 3 6 5 3 7 5 3 1 6 4 2 7 3 1 5 3 6 7 5 3 6 5 3 1 6 5 3 1

Wie man sieht, geschieht hier in den beiden ersten Exempeln die Auflösung der Septime in die Terze des Dominantdreiklangs direct, und in den zwei letzten durch Verzögerung. Im zweiten und vierten Exempel ist der Grundton und die Terze des hartverminderten Septimenakkordes vom ersten und dritten Exempel enharmonisch verwechselt.

In dem nächsten Beispiele wurde im zweiten Takte der hartverminderte Septimenakkord von A-moll direct aufgelöst; im vierten Takte alsdann enharmonisch verwechselt, und seine Auflösung verzögert.

NB. NB.

5 3 7 5 3 1 5 3 6 7 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1

Das folgende Beispiel zeigt uns den umgekehrten Fall vom vorhergehenden, denn es modulirt durch die enharmonische Verwechslung dieses Akkordes von Es-moll nach A-moll.

NB.

6 5 3 1 7 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3 1

Nun noch ein Beispiel, in welchem vier enharmonische Verwechslungen dieses Akkordes enthalten sind.

7 6 6 5 7 7 7 6 7 6 7 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

× 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Die enharmonische Mehrdeutigkeit des übermässigen Dreiklangs.

Bei einem jeden übermässigen Dreiklange kann man sowohl dessen Terze, als auch dessen Grundton enharmonisch verwechseln, in beiden Fällen entsteht alsdann wieder ein übermässiger Dreiklang, derselbe ist also zweimal in sich selbst enthalten, und daher zweimal enharmonisch mehrdeutig. Zum Beispiel:

7 6 7 7 6 7 3

3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3

Diese drei Akkorde entspringen auf der dritten Stufe einer Molltonleiter; der erste in A-moll, der zweite in F-moll, und der dritte in Cis-moll. Der zweite und dritte Dreiklang steht also gegen den ersten im vierten Verwandtschaftsgrade, denn es liegen zwischen A-moll und F-moll die Tonarten D-moll, G-moll und C-moll, und zwischen A-moll und Cis-moll die Tonarten E-moll, H-moll und Fis-moll. Der zweite Dreiklang ist mit dem dritten im achten Grade verwandt, denn bei dem letzteren sind zwei Intervalle enharmonisch verwechselt; aber eben durch die enharmonische Verwechslung dieser beiden Intervalle steht derselbe doch auch wieder in so naher Beziehung zu dem Vorhergehenden, dass man ohne Schwierigkeit von F-moll gleich nach Cis-moll übergehen kann.

Ich gebe nun einige Beispiele, woran man kennen lernen wird, auf welche Weise auch dieser Akkord durch seine enharmonische Eigenschaft, zu raschen Uebergängen nach entferntliegenden Tonarten benützt werden kann.

1. 2. NB.

5 5 7 5 6 5 5 5 7 5 7 5 7 7

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3. NB.

5 5 7 5 6 5 7 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

Das erste der vorhergehenden Beispiele beginnt mit der Tonart A-moll und schliesst auch in derselben; es zeigt also nur die tonartgemässe Behandlung des übermässigen Dreiklangs *c-e-gis* an.

Das zweite Beispiel beginnt ebenfalls mit A-moll, durch die enharmonische Verwechslung der übermässigen Quinte *gis* in *as* wird es aber plötzlich nach F-moll geführt, worin es auch schliesst.

Im dritten Beispiele, welches wieder mit A-moll anfängt, wird der Grundton des übermässigen Dreiklangs, also *c*, enharmonisch mit *his* verwechselt, wodurch es alsdann in Cis-moll endet.

Die folgenden drei Beispiele sollen nun zeigen, wie der übermässige Deiklang auch in den Durtonarten zu verwenden ist.

1. 2. 3.

5 3 5 3 7 3 5 3 7 3 5 3 6 3 5 3 7 3 5 3 7 3

Nun folgt noch ein Beispiel, welches durch die enharmonische Verwechslung von F-moll nach Cis-moll modulirt.

5 3 5 3 6 3 5 3 7 3

Die enharmonische Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes.

Dieser ist von allen Akkorden, welche als enharmonisch-mehrdeutig behandelt werden können, am meisten gebräuchlich, denn man kann bei ihm, wie bei dem übermässigen Dreiklange, ein jedes seiner Intervalle enharmonisch verwechseln, wodurch allemal wieder ein anderer vermindelter Septimenakkord entsteht. Da also in einem jeden verminderten Septimenakkorde noch drei andere enthalten sind, so ist er auch dreimal enharmonisch mehrdeutig. Zum Beispiel:

7 3 6 3 6 3 6 3

Der erste von diesen vier Akkorden entspringt auf der erhöhten siebenten Stufe in A-moll, der zweite desgleichen in Fis-moll, der dritte in Es-moll, und der vierte in C-moll. Für den dritten Akkord hätte man hier übrigens auch den, welcher sich auf der siebenten Stufe in Dis-moll bildet, nehmen können.

Durch die enharmonische Verwechslung der Septime ist also der zweite Akkord mit dem ersten im dritten Grade verwandt, und ebenso der vierte mit dem ersten durch die enharmonische Verwechslung des Grundtons. Der dritte Akkord steht jedoch mit dem ersten im sechsten Verwandtschaftsgrade, weil bei demselben der Grundton und die Terze enharmonisch verwechselt wurde.

Nun ist aber ein jeder vermindelter Septimenakkord ausser seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit auch noch zugleich in drei verschiedenen Tonarten anwendbar; nämlich zweimal in einer Moll- und einmal in einer Durtonart, was wir bereits schon theilweise in dem Kapitel von den Cadenzen kennen gelernt haben, und es bietet demnach dieser Akkord im Vergleiche zu allen andern Akkorden die meiste Vielseitigkeit hinsichtlich seiner Anwendung dar.

Nehmen wir zum Beispiel den ersten der weiter oben angegebenen verminderten Septimenakkorde, also *gis-h-d-f*. Dieser nimmt seinen Ursprung hauptsächlich auf der erhöhten siebenten Stufe von A-moll, wird aber auch häufig in D-moll und in F-dur gebraucht. In A-moll ist sein Grundton der Leiteton der Tonika, in D-moll Leiteton der Quinte, und in F-dur Leiteton der Terze. Die folgenden Beispiele, in welchen dieser Akkord in seinen sämtlichen Umkehrungen zu sehen ist, werden die mannigfache Anwendung desselben in Bezug auf diese Tonarten zeigen.

Anwendung des verminderten Septimenakkordes *gis-h-d-f* in A-moll.

Figured bass notation for A minor: 5 7 5 6 6 6 7 5 6 5 5

Hier ist *gis* der Leiteton des Hauptones *a*, und die Auflösung dieses Akkordes geschieht daher direct in den Dreiklang der Tonika.

Anwendung des verminderten Septimenakkordes *gis-h-d-f* in D-moll.

Figured bass notation for D minor: 5 6 7 6 6 6 6 5 6 5 6 5

In dieser Tonart ist *gis* Leiteton der Quinte des D-molldreiklages. Die Auflösung der Septime und Quinte des Septimenakkordes wird hier verzögert, indem dessen Grundton und Terze vorher in die Dominante gehen, weshalb diese letztere verdoppelt werden muss.

Anwendung des verminderten Septimenakkordes *gis-h-d-f* in F-dur.

Figured bass notation for F major: 5 6 6 6 6 7 6 5 6 5 6 5

Auch hier findet eine verzögerte Auflösung der Septime statt. Der Grundton *gis* geht nämlich als Leiteton vorher in die Terze des Dreiklages der Tonika, indem die Terze und Quinte des verminderten Septimenakkordes in die Dominante gehen; die letztere wird also hier ebenfalls verdoppelt.

Im nächsten Beispiele soll nun gezeigt werden, wie man durch die Anwendung dieses verminderten Septimenakkordes mit Leichtigkeit von einer dieser drei Tonarten zur andern moduliren kann.

Figured bass notation for modulation: 5 7 5 6 6 6 7 5 6 5 6 5

Bis hierher handelte es sich also nur um die mehrfache harmonische Anwendung dieses einen Akkordes, in dem folgenden Beispiele soll nun aber auch die enharmonische Verwechslung desselben benützt werden, und zwar so, dass er darin in einer achtfachen Bedeutung erscheint.

A-moll. D-dur. Fis-moll. Ces-dur. Es-moll. As-dur. C-moll. F-dur. A-moll.

5 3 7 3 5 3 7 3 4 3 7 3 #5 3 b7 5 3 b7 5 3 b7 5 3 b7 5 3 b7 5 3 5 3 6 3 5 3 5 3 6 3 5 3

Man findet auch zuweilen in Kompositionen, dass die verminderte Septime chromatisch aufwärts geht; in solchen Fällen hat man dieselbe immer als eine enharmonisch-verwechsellte Sexte zu nehmen. Zum Beispiel:

NB.

5 3 b7 5 3 #3 4 7 5 3 2

Der Ton *es* muss also hier für *dis* angesehen werden.

Wenn man — wie in dem vorhergehenden Beispiele — von C-moll, oder auch von sonst einer B-Tonart nach C-dur geht, so kann nichts dagegen gesagt werden, dass man den Ton *es* nach *e* fortschreiten lässt; aber in C-dur selbst nimmt man jedenfalls besser *dis*, weil es auf eine natürlichere Weise nach *e* hinleitet.

Ich gebe nun hier noch einige Beispiele in Bezug auf diesen Akkord, an welchen wahrzunehmen ist, wie schnell man durch die enharmonische Verwechslung desselben nach den entferntesten Tonarten gelangen kann.

5 3 5 3 #5 3 7 3 3 4 5 3 6 3 b7 5 3 6 3 5 3 5 3 #5 3 b7 5 3 6 3 5 3 5 3 b7 5 3

Hiermit beschliesse ich nun das Kapitel von der enharmonischen Mehrdeutigkeit, und bemerke dabei: dass sich der Studirende auch noch mit enharmonisch-mehrdeutigen Akkorden aus andern Tonarten üben muss, wenn er die gehörige Kenntniss darin erlangen will; denn es kann hier nur auf die Anwendung der verschiedenen Kunstmittel hingewiesen werden, weil es der Raum nicht gestattet, alle nur erdenklichen Fälle, welche im Bereiche der Harmonie vorkommen können, auf eine erschöpfende Weise darzustellen.

KAPITEL XI.

Von den verschiedenartigen Auflösungen der Septimenakkorde.

Ein jeder Septimenakkord hat ausser seiner regelmässigen Auflösung noch viele andere, welche dadurch entstehen, wenn dessen Prime, Terze oder Quinte, bei der Auflösung der Septime nicht in ihrer gewöhnlichen Weise fortschreitet.

Wie sich eine Septime in die Terze, Quinte, und in die Prime (Grundton) eines tonleitergemässen Dreiklages oder Septimenakkordes auflösen lässt, haben wir bereits schon bei der Mehrdeutigkeit des grossen und kleinen Septimenakkordes kennen gelernt, in diesem Kapitel soll nun auch gezeigt werden, auf wie vielerlei Arten ein Septimenakkord überhaupt aufgelöst werden kann.

Ich wähle nun zu diesem Endzweck vorerst den Dominantseptimenakkord, weil sich dieser nächst dem verminderten Septimenakkorde am besten hierzu eignet.

Die Auflösung von dessen Septime kann 48mal einen halben Ton abwärts, und 45mal einen ganzen Ton abwärts, also 93mal in einen andern Akkord geschehen, und zwar: 36mal in einen Dreiklang, und 57mal in einen Septimenakkord. Zum Beispiel:

Auflösungen der Septime einen halben Ton abwärts.

- 6mal in die Terze eines Dreiklangs.
- 6mal in die Quinte eines Dreiklangs.
- 6mal in den Grundton eines Dreiklangs.
- 6mal in eine freietretende Septime.
- 9mal in die Terze eines Septimenakkords.
- 8mal in die Quinte eines Septimenakkords.
- 7mal in den Grundton eines Septimenakkords.

Auflösungen der Septime einen ganzen Ton abwärts.

- 6mal in die Terze eines Dreiklangs.
- 6mal in die Quinte eines Dreiklangs.
- 6mal in den Grundton eines Dreiklangs.
- 6mal in eine freietretende Septime.
- 6mal in die Terze eines Septimenakkords.
- 7mal in die Quinte eines Septimenakkords.
- 8mal in den Grundton eines Septimenakkords.

Von diesen 93 Auflösungen sind nur zwei die eigentlich regelmässigen, nämlich diejenigen, wo sich die Septime in die Terze des Dreiklangs der Tonika von C-dur oder C-moll auflöst, alle andern nennt man trüglich, weil dieselben in einen Akkord geschehen, welchen wir unserem natürlichen Gefühle nach nicht erwarten. Diejenigen Töne, welche die Ursache von einer trüglischen Auflösung sind, heissen vorausgenommene oder anticipirte Töne, weil sie die eigentlichen Auflösungstöne nicht abwarten, sondern vielmehr schon im Voraus für dieselben genommen werden. Zum Beispiel:

Figured bass notation for the 8 examples:

- 7 5 3 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3
- 7 5 3 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3
- 7 5 3 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3
- 7 5 3 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3
- 6 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3
- 6 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3
- 6 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3
- 6 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3

Im ersten dieser Beispiele ist das *a* im Basse, im dritten das *as*, im fünften das *cis*, und im siebenten das *b* in der Mittelstimme ein vorausgenommener Ton, was man an dem zweiten, vierten, sechsten und achten Beispiel sehen kann, wo der Dominantseptimenakkord zuerst regelmässig aufgelöst wird, und der vorausgenommene Ton alsdann nachfolgt. Es können aber auch bei solchen Auflösungen mehrere Töne zugleich vorausgenommen werden. Zum Beispiel:

Figured bass notation for the 3 examples:

- 6 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3
- 6 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3
- 6 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3

Hier sind in dem ersten Beispiele *cis* und *b*, im zweiten *b* und *des*, und im dritten *fis* und *es* vorausgenommen, was man findet, wenn man den Dominantenakkord vorher regelmässig auflöst, und alsdann diese vorausgenommenen Töne nachfolgen lässt.

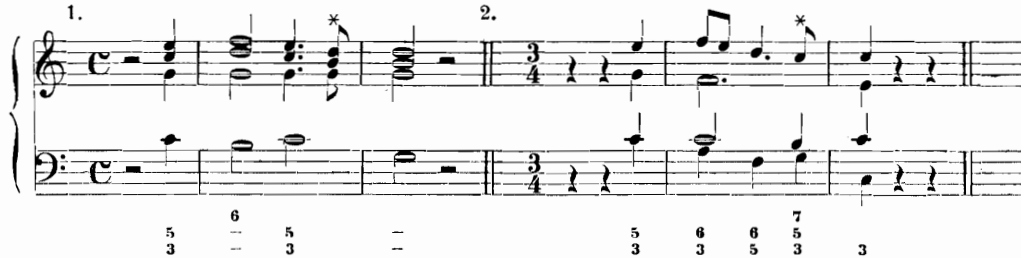
Es gibt indessen auch noch eine Art melodischer Anticipationen, die aber mit den vorhergehenden nicht verwechselt werden dürfen, denn diese ersteren entstehen nur durch die Vorausnahme von einzelnen Tönen, welche keine harmonischen Bestandtheile eines Akkordes sind. Einige Beispiele hiervon werden genügen, um den Unterschied dieser Art von der vorhergehenden darzuthun.

Das erste Beispiel zeigt einen kurzen Satz, von welchem im zweiten Beispiele die Oberstimme variirt ist, wodurch die letztere vier vorausgenommene Töne enthält.

Solche Vorausnahmen werden auch öfter bei Syncopationen zur Anwendung gebracht; so sind in dem folgenden Beispiele im zweiten Takte das *g* und *a*, und im dritten Takte das *h* und *c* vorausgenommene Töne.

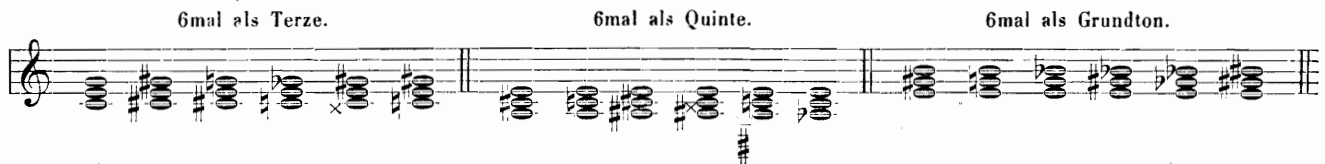


Auch bei halben und ganzen Tonschlüssen können diese Anticipationen stattfinden. Zum Beispiel:

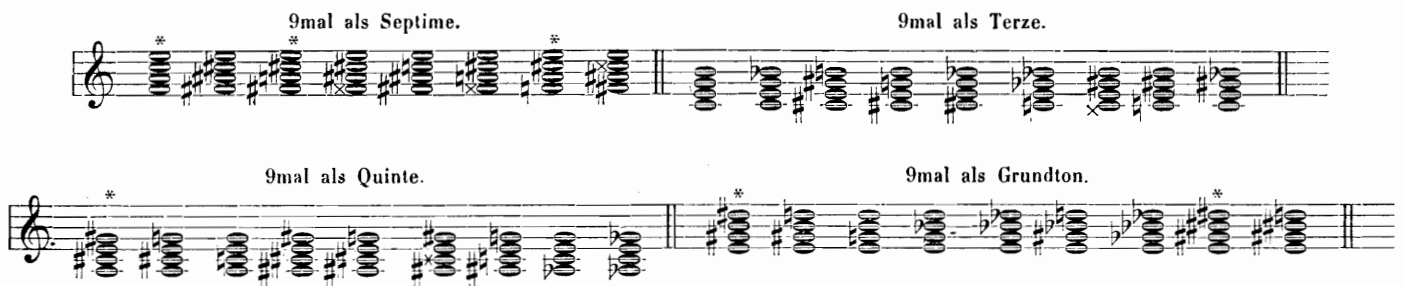


Wir beginnen nun die weiter oben angegebenen 93 Auflösungen mit dem Dominantenakkord *g-h-d-f*, und da sich dessen Septime zuerst einen halben Ton abwärts nach *e* auflösen soll, dieses *e* aber 6mal Terze, 6mal Quinte und 6mal Grundton eines Dreiklangles, 9mal Septime, 9mal Terze, 9mal Quinte und 9mal Grundton eines Septimenakkordes, also 18mal Bestandtheil eines Dreiklangles, und 36mal Bestandtheil eines Septimenakkordes sein kann, so ergeben sich für diese Auflösungen folgende Akkorde:

Der Ton *e* 18mal als Bestandtheil eines Dreiklangles.



Der Ton *e* 36mal als Bestandtheil eines Septimenakkordes.



In die mit einem Sternchen bezeichneten Septimenakkorde kann der Dominantenakkord nicht aufgelöst werden, weil ihre Septime nicht frei eintreten darf.

Der Raumersparniss wegen geschieht die Auflösung des Dominantenakkordes bei jedem der folgenden Beispiele in einen anderen Akkord, und zwar nach der oben angegebenen Ordnung. Damit man jedoch auch zugleich die praktische Anwendung von derlei Auflösungen recht kennen lernt, soll jedes Beispiel noch einige Tacte fortgesetzt, und hernach durch einen ganzen oder halben Schluss beendet werden.

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Terze eines Dreiklangles.



4. NB. 5. NB. 6. NB.

6 6 6 6 5 5 6 6 6 6 7 5 3

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Quinte eines Dreiklangs.

7. NB. 8. NB. 9. NB.

5 6 6 7 5 5 7 6 7 5 6 7 3 6 7 5 7 3

10. NB. 11. NB. 12. NB.

5 6 5 6 5 6 7 5 6 7 5 6 7 5 6 7 5 3

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in den Grundton eines Dreiklangs.

13. NB. 14. NB. 15. NB. 16. NB.

5 6 5 6 7 3 6 6 6 6 6 5 5 6 6 7 3 5 6 5 6 5

17. NB. 18. NB.

6 7 6 5 5 6 6 6 6 5 6 5 6 5 6 5 3

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in eine freietretende Septime.

19. NB. 20. NB. 21. NB. 22. NB.

5 6 6 7 5 6 6 6 6 5 5 5 5 7 5 5 5 6 6 6 5

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Terze eines Septimenakkords.

32. - NB.

33. NB.

5 6 6 5 5 — 6 5 6 6 5 — 6 5 7 5 3
3 2 3 — — 3 3 2 3 3 — 3 4 3

Auflösung der Septime einen halben Ton abwärts in die Quinte eines Septimenakkords.

37. NB. 38. NB. 39. NB.

6 6 6 6 6 3 5 6 6 5 5 6 6 6 6 5 5

3 3 3 4 3 3 2 3 3 3 3 3 3 3 4 3

Auch hier können die mit einem Sternchen bezeichneten Septimenakkorde weder frei eintreten, noch durch den Dominantenakkord vorbereitet werden, weshalb die Auflösung des letzteren in dieselben unterbleiben muss. Ferner bemerke ich noch in Betreff dieser Auflösungen: dass diejenigen Dreiklänge und Septimenakkorde, welche einer nicht gebräuchlichen Tonart angehören, der leichteren Leseart wegen enharmonisch umschrieben werden, wodurch denn in den hierauf bezüglichen Beispielen die Dominantseptime (also *f*) anstatt sich nach *es* aufzulösen, in den Ton *dis* geht, was übrigens für das Ohr ganz einerlei ist.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Terze eines Dreiklangs.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Quinte eines Dreiklangs.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in den Grundton eines Dreiklangs.

Im vierten, zwölften und siebenzehnten Beispiele geschieht die Auflösung der Dominantseptime f nach *dis* anstatt nach *es*; der Grund dieses Verfahrens, welches hier noch öfter vorkommen wird, ist schon erklärt worden.

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in eine freileitende Septime.

19. NB. 20. NB. 21. NB.

22. NB. 23. NB. 24. NB.

6 6 6 5 - 5 7 6 6b 5b 5b 5b 5b 5b 6 6 7b 3
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5b 6 6 5 6b 6 5b 5 - 5 6 6b 6b 7 5 5 6 6 5 5b 6 7b 5 3
3 3

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Terze eines Septimenakkords.

25. NB. 26. NB. 27. NB.

28. NB. 29. NB. 30. NB.

5 7 6 5 5 5 6 7b 6 5 5 5 6 7 6 6 5
3 - 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5 6 7 6 6 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5
3 3

5 6 7 6 6 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5
3 3

Auflösung der Septime einen ganzen Ton abwärts in die Quinte eines Septimenakkords.

31. NB. 32. NB. 33. NB.

34. NB. 35. NB. 36. NB.

3 4 6 5b 6b 7b 5b 6 5 3 3 6 5b 6b 5 6b 5b 5b 5b 6b 7 6 7 5
3 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

5b 6b 7b 5 6 7b 3 5 6 6b 5b 6b 5b 5b 5b 5b 6b 7 6 7 5
3 3

5b 6b 7b 5 6 7b 3 5 6 6b 5b 6b 5b 5b 5b 5b 6b 7 6 7 5
3 3